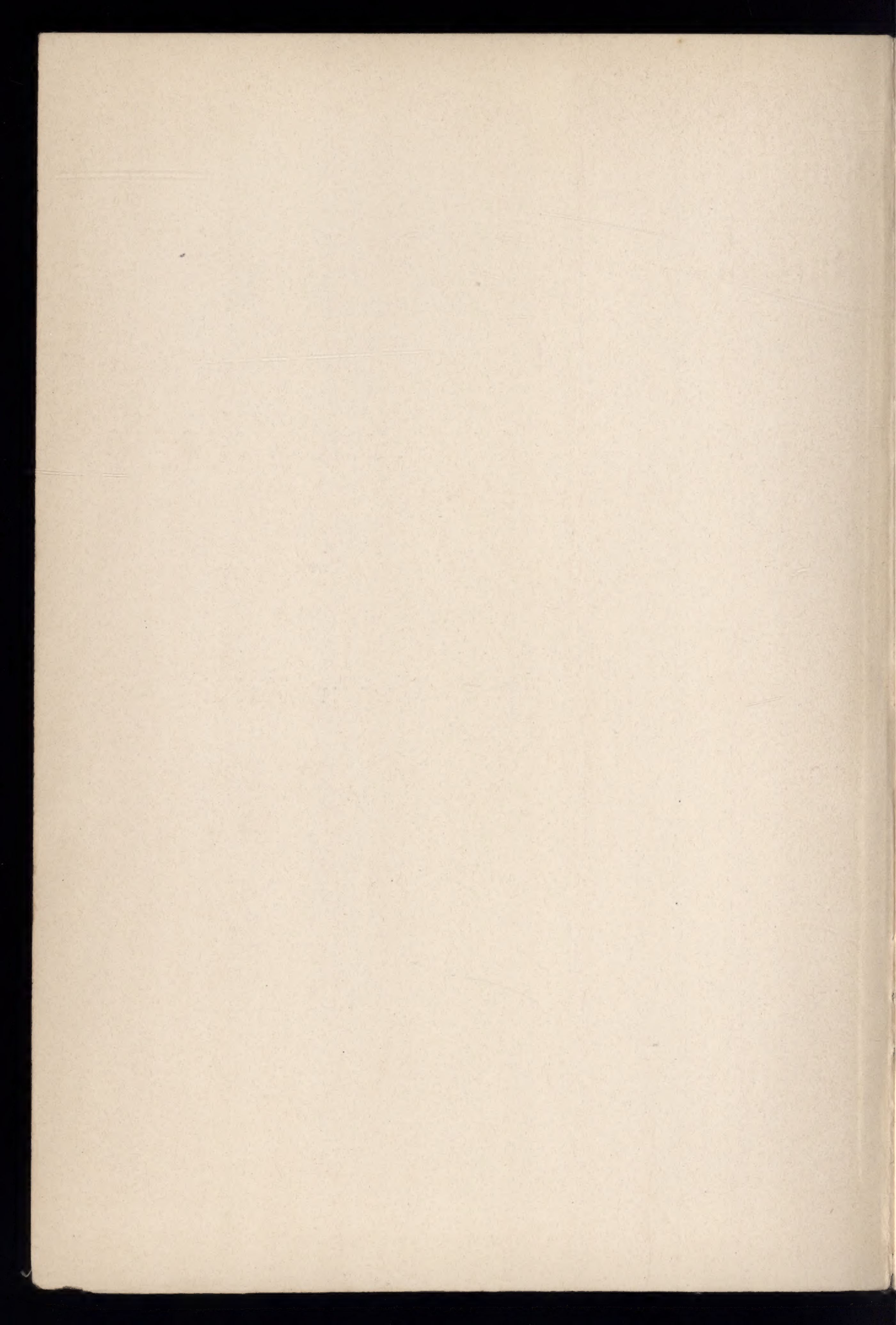
Monographien

Wereschtschagin

von

Eugen Zabel





Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XLVII

Wereschtschagin

Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1900

Wereschtschagin

von

Eugen Zabel

Mit 77 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1900

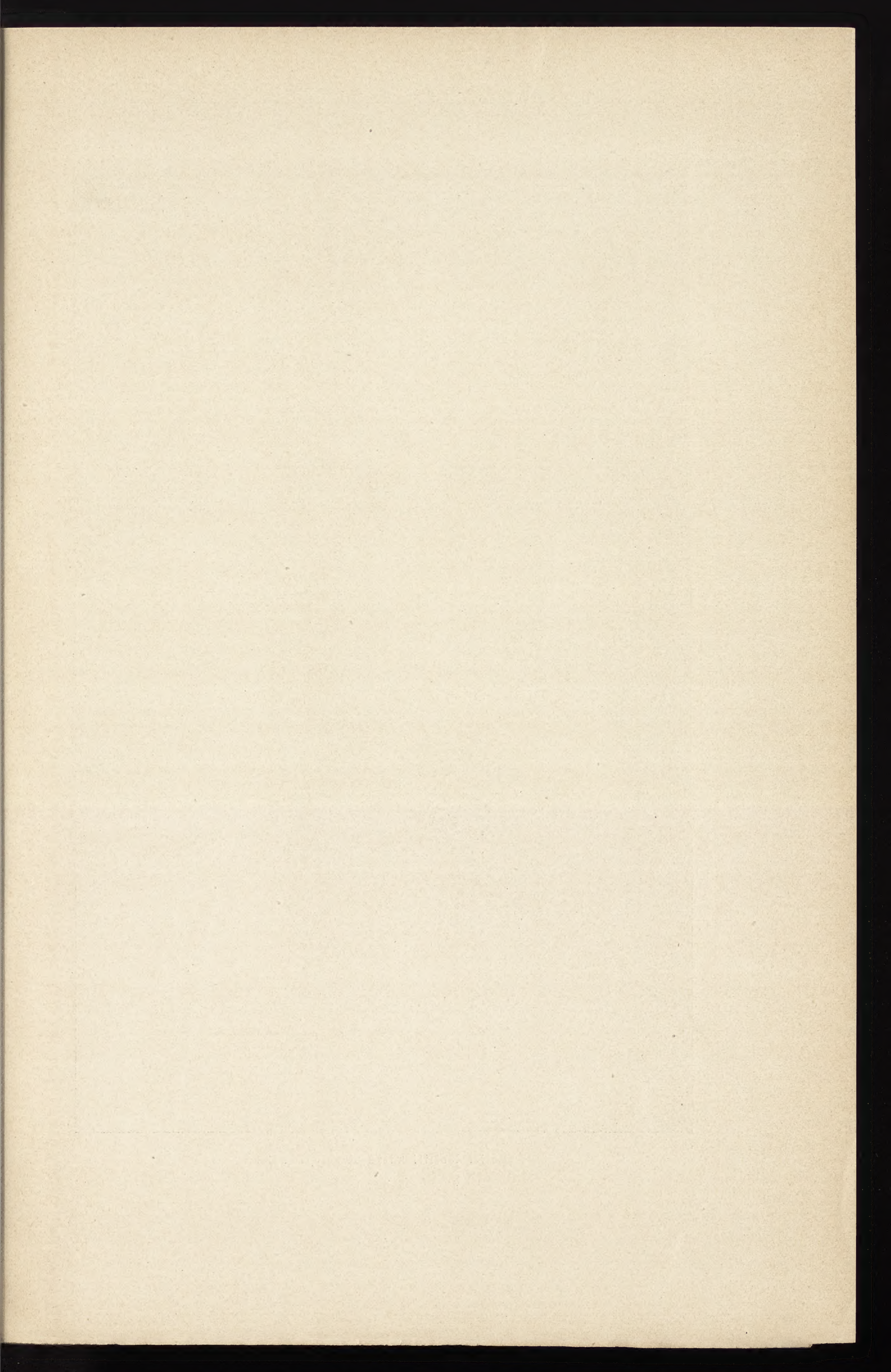
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

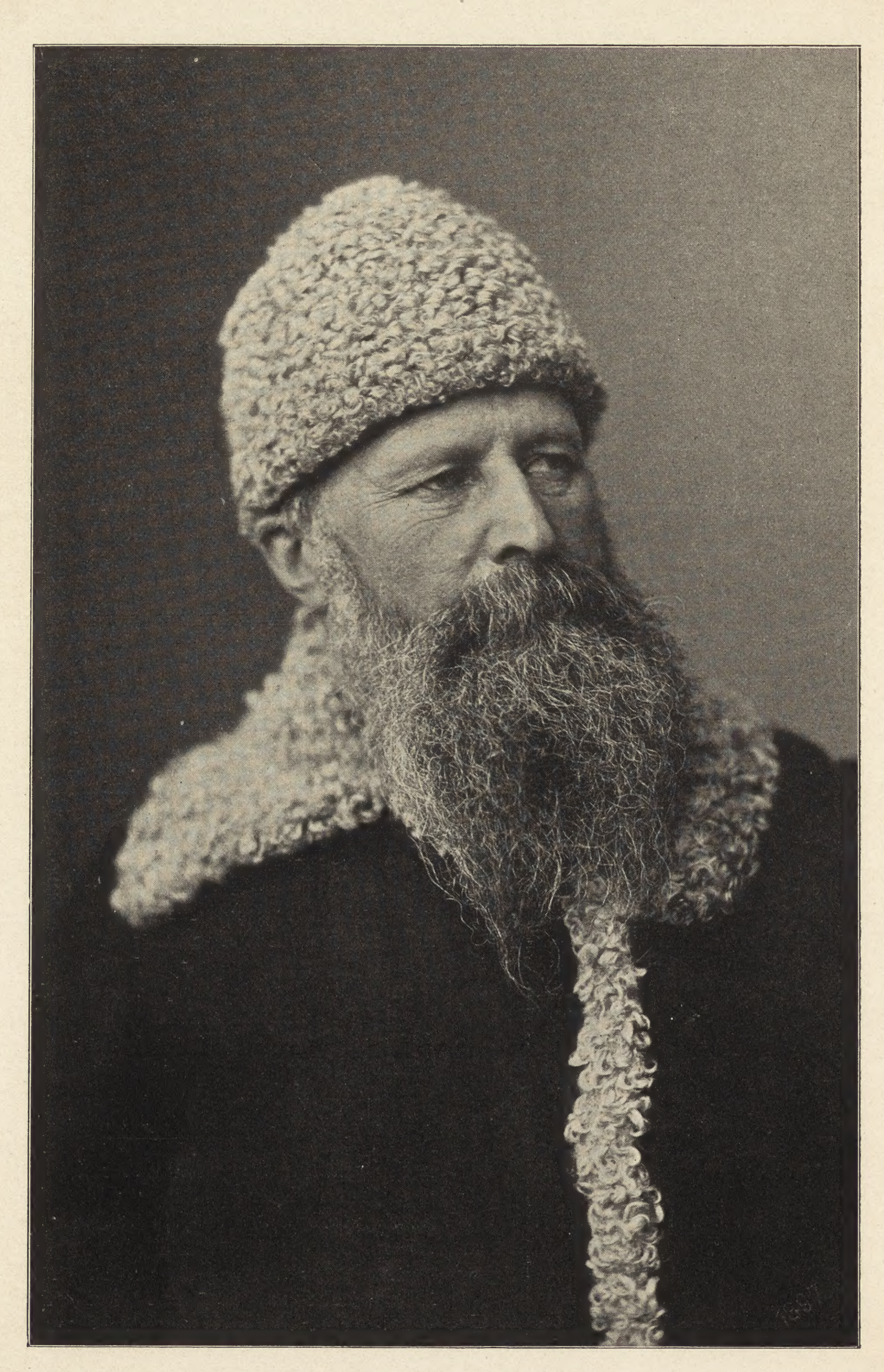
eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.





Wassil Wassiljewitsch Wereschtschagin.



Wassil Wassiljewitsch Wereschtschagin.

Mit dem Namen des russischen Malers Wassil Wassiljewitsch Wereschtschagin verbindet das deutsche Publikum seit beinahe zwei Jahrzehnten die Vorstellung einer originellen und starken künstlerischen Kraft, sowie einer Persönlichkeit, zu der man sich gerade deshalb hingezogen fühlt, weil ihr der Zauber des Fremdartigen und Romantischen im hohen Grade anhaftet. Das Verständnis seiner Arbeiten bereitete den Freunden des schönen Scheins anfänglich ebenso große Schwierigkeiten wie die Aussprache seines Namens, dessen in der Mitte befindlichen Zischlaut man verschiedenartig zu verkürzen suchte, um ihn bequemer über die Zunge gleiten zu lassen, und dessen Accent, der in Wirklichkeit auf der vorletzten Silbe ruht, in der Unterhaltung willkürlich hin- und hergeschoben wurde. Wo und wann er auch erschien, wirkte er als Ueberraschung und sprach zu unserer Phantasie mit einer Lebhaftigkeit und Ursprünglichkeit, daß man lange im Bann dessen blieb, was er gesehen, erlebt und dargestellt hatte. Er hat begeisterte Freunde und entschiedene Gegner gefunden und gerade durch solchen Gegensatz zwischen Liebe und Haß bewiesen, daß er dem europäischen Geschmack etwas Neues zu bieten vermochte. Als er zuerst in unserer Mitte erschien, wußte man von ihm so gut wie gar nichts, und doch hatte er bereits so viel geschaffen, daß ein reich ausgefülltes Lebenswerk darin enthalten zu sein schien. Der riesige Umfang einzelner seiner Gemälde, das Fremdartige und zum Teil Erschreckende in der Wahl seiner Stoffe, endlich die wahrhaft glänzende moderne Technik, die sich in dieser Fülle des Schaffens ausdrückte, fesselten die Besucher seiner Ausstellungen aufs unmittelbarste, manche sogar gegen ihren Willen, der sich gegen



Abb. 1. Burlak.



Abb. 2. Wereschtschagin als Seekadett.

diese bis zum Grausamen gehende Kraft der Charakteristik zu sträuben schien. Er hat sich niemals damit begnügt, ein einzelnes Werk seiner Kunst zur Kenntnis des Publikums zu bringen, sondern seine Bilder stets zu mehr oder weniger großen Gruppen zusammengestellt und dadurch ganz verschiedene Abschnitte seiner Entwickelung und Weltanschauung, die sich in ihren Stoffen und Ideen immer erweiterten, zur Anerkennung gebracht. Ein echter Russe, der nicht nur sein Vaterland genau studiert, sondern sein Auge weit nach Osten bis in das Innere Asiens gerichtet hatte, schickte er sich an, nach dem Aufsehen, das er zunächst in Moskau und Petersburg erregte, die europäischen Hauptstädte für sich zu erobern. Paris und London, Berlin und Wien bildeten nacheinander die Stationen seiner Ruhmesfahrt, und als er in diesen Metropolen überall festen Fuß gefaßt hatte, begab er sich nach Amerika, wo er in New York eine ähnlich glänzende Aufnahme fand.

Man mußte sich um so mehr fragen, wie der seltsame Mann zu so außerordentlichem Schaffen Zeit und Kraft hernehme, als man wußte, daß der Weg von der Akademie zum Meisteratelier und die Arbeit mit Pinsel und Palette nur einen Teil seines Lebensganges bildeten. Er imponierte allen durch die Entschiedenheit, um nicht zu sagen Schroffheit, zu welcher er seine Persönlichkeit durchgebildet hatte. Man konnte ihn selbst ebensowenig wie seine Bilder vergessen. Wer den ernsten, beweglichen Mann mit der großen, ganz aus Muskeln und Sehnen bestehenden Figur und dem lebendigen, geistsprühenden Gesicht auch nur flüchtig betrachtete, mußte sich sagen, daß sich in ihm ein großes Wollen und Können verkörpere. Alle Organe schienen wie durch inneren Schraubendruck auf das außerordentlichste angespannt zu sein. Man mußte, um ihn recht zu verstehen, an einen Amerikaner denken, der unaufhörlich schafft und verdient, und diese Thätigkeit auf das rein geistige und künstlerische Gebiet übertragen, um die richtige Vorstellung von Wereschtschagin zu bekommen. Unter der breiten, prächtig gewölbten Stirn erblickte man ein Paar Augen, die in ihrem bläulichgrauen Glanze bald nachdenklich umherschweiften, als ob sie etwas Entferntes suchten, bald eindringlich zu sprechen schienen. Die Nase war groß und dabei vornehm gebildet, der mächtige Bart bedeckte Mund und Kinn völlig und verstärkte den Eindruck von Kraft und Entschlossenheit, den die ganze Persönlichkeit hervorrief. Die festen, gedrungenen Hände verrieten, daß sie eine Waffe ebensogut wie den Pinsel zu führen wußten. Man sagte sich sofort, daß dieser Mann nicht aus unserer westlichen Kultur stamme, daß die Kraft seines Wesens dort



Abb. 3. Wereschtschagin während seines ersten Aufenthaltes im Kaukasus

wurzele, wo „Mütterchen Moskau“ in den hochragenden Mauern des Kreml die teuersten Erinnerungen des Russenvolkes umschließe. Er ist zur Malerei gekommen hat Forschungsreisen bis nach China und die Höhen des Himalaya gemacht, und immer wieder faßt ihn der Trieb, seine Koffer zu packen und Neues zu sehen. Es



Abb. 4. Muselmänner, Schiiten, feiern Moharrem.

wie Graf Leo Tolstoi zur Dichtkunst, als Soldat in gefährlichen Kämpfen mit Naturvölkern, die blutige Opfer forderten, bevor sie gezwungen werden konnten, sich dem Scepter des Zaren zu unterwerfen. Er gibt keine Frage des öffentlichen Lebens, die ihn nicht stark beschäftigt und zur Teilnahme oder zum Widerspruch anregt. Seine Bildung geht auf dem eigentlichen Gebiet seiner Kunst wohl in die Tiefe, mehr aber



Abb. 5. Aus einer Prozession in Schuscha.

leicht ins Breite und Weite, als könne er nicht genug von dem, was unsere Zeit bewegt, geistig verarbeiten. Er hat daneben frühzeitig zu schriftstellern angefangen und auch auf diesem Gebiete viel Beachtenswertes geleistet als Reiseschilderer, Autobiograph, Geschichtsforscher und Novellist, so daß man ihn von verschiedenen Gesichtspunkten betrachten muß, um ihn zu verstehen, da der Soldat in ihm mit dem Maler und dieser wieder mit dem Schriftsteller aufs innigste verwachsen ist.

Wereschtschagin hat die Geschichte seiner Jugendjahre in einem frisch geschriebenen Buche „Lebenserinnerungen"*) selbst erzählt. Sie beginnen mit Schilderungen aus der frühesten Kindheit des Meisters und endigen vorläufig mit seinem neunzehnten Lebensjahr, als er mit dem Rang eines Fähnrichs der Gardemarine die Uniform auszog und seinen wahren Beruf als Künstler erkannte. Er ist am 26. Oktober 1842 in der kleinen Stadt Tscherepowez geboren, die im russischen Gouvernement Nowgorod an dem fischreichen Flüßchen Scheksna liegt. Durch seinen Vater, der in der Gegend von Nowgorod und Wologda große Güter besaß, stammte er aus einem der ältesten russischen Adelsgeschlechter, während seine Mutter, deren Familie tatarischer Herkunft war und früher im Kaukasus lebte, ihm fremdes Blut beigemischt hatte, so daß er von sich sagen konnte, zu drei Vierteln Russe und zu einem Viertel Tatare zu sein. Als Kind hat er in einer ländlichen Umgebung gelebt, für welche die „breite Natur" der Russen, das Sorglose und Verschwenderische, das Gutmütige und Bequeme maßgebend waren. Es war eine Existenz im Halbschlummer und erinnerte vielfach an das köstliche Idyll, welches Gontscharow in seinem unvergleichlichen Roman „Oblomow" schildert. Am tiefsten scheint auf das Gemüt des Knaben seine Wärterin eingewirkt zu haben, eine gutmütige, abergläubische Witwe, deren besonderer Liebling der kleine, schwächliche Waßja gewesen zu sein scheint, und die ihm die Liebe zur Natur einflößte, indem sie ihn oft in den Wald führte, um Beeren und Pilze zu suchen. Im sechsten oder siebenten Jahre konnte er gut lesen, schreiben und rechnen. Wenn die Mutter ihn einmal halb im Ernst, halb im Scherz über das Knie zog, um ihn für ein Vergehen zu strafen, mußte er dabei stets „Kikeriki" rufen, was jedesmal unter Thränen geschah. Zu den Jugendspielen gehörten der Fischfang, das Schießen mit der Armbrust und das Steigenlassen von Drachen. Das erste Kunstwerk, das der Knabe nachdenklich betrachtete, war die Abbildung eines russischen Dreigespanns, das sich vor Wölfen rettete und auf einem Tuch der Kinderfrau dargestellt war. „Ich kopierte es ganz," erzählt er in dem er-

*) Autorisierte Übersetzung. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Eugen Zabel, Berlin 1895. Verlag von Siegfried Cronbach.

wähnten Buche, „mit den Wölfen, den Insassen des Wagens, die auf sie schießen, und den schneebedeckten Bäumen, und zwar so rasch und treffend, daß die Kinderfrau, Papa, Mama und viele der Gäste darüber erstaunten und mich lobten; doch kam es keinem in den Sinn, daß es bei einer derartigen Veranlagung wohl angebracht gewesen wäre, mir eine künstlerische Bildung zu teil werden zu lassen."



Abb. 6. Selbstverstümmler.

Mit acht Jahren kam der Knabe nach Zarskoje Selo bei Petersburg, wo er in das Alexanderkorps für Kadetten aufgenommen wurde, um nach der Meinung seiner Eltern ein tüchtiger Offizier zu werden. Der Unterricht war genau eingeteilt und streng. An der Spitze der einzelnen Klassen standen Damen, denen man gehorchen und höflich begegnen mußte, ein schroffer Übergang von der Behaglichkeit des Landlebens zur militärischen Zucht, der er sich unterwerfen sollte. Dem Mann erscheint die Erinnerung an diese Zeit, die ihn zum erstenmal mit manchem Häßlichen bekannt machte, keineswegs in rosiger Beleuchtung, denn er sagt an einer Stelle seines Buches: „Es klingt vielleicht lächerlich, doch beneide ich zur Stunde alle Kinder, die bei ihren Eltern und Angehörigen leben und nur für die Dauer des Unterrichts zur Schule gehen. Ich bin überzeugt, daß die kasernenartige, aufgedrungene Freundschaft den Geist in mancher Richtung erstickt, den Charakter nicht bildet, sondern verflacht, daß sie so kostbare Eigenschaften wie die Unbefangenheit, die Eigenartigkeit und zum großen Teil die Gewissenhaftigkeit vernichtet. Wieviel Unsittliches wurde in der Kameradschaft verehrt, als ob es etwas sehr Sittliches, Kühnes oder gar Heldenmut gewesen wäre!" Auch als der Kadett in der Zeichenstunde ein Porträt von Paskjewitsch, dem russischen Feldherrn und Eroberer Warschaus während des polnischen Aufstandes im Jahre 1831, zufällig in einem Buche fand und es so treffend wiederzugeben wußte, daß er dafür sehr belobt wurde, fiel es zu Hause noch immer niemandem ein, daraus auf eine höhere Begabung zu schließen. So verlief das Leben zwischen dem Unterricht in der Anstalt und dem Aufenthalt auf dem Lande zur Zeit der großen Ferien. Mit elf Jahren kam er in das Seekorps nach Petersburg (Abb. 2), wo der Dienst noch wesentlich strenger als in Zarskoje Selo gehandhabt wurde, und die Behandlung, Sprache und Späße mit viel Roheit vermischt waren. Wenn er bei seinem Vetter in Peterhof zu Besuch war, konnte er oft den Kaiser Nikolaus sehen, der wegen der unglücklichen Wendung des Krimkrieges ernst und verstimmt aussah und ihm einmal, weil er glaubte, von ihm nicht gegrüßt zu sein, einen unglaublich bösen Blick als Strafe zuwarf.

Im Sommer 1858 trat er mit elf anderen Schülern, die als die besten aus-

gewählt wurden, auf dem Raddampfer „Kamtschatka“ eine Fahrt ins Ausland an. Er sah zum erstenmal Kronstadt und das Meer, beobachtete das Seeleben mit dem Laufen und Klettern auf den Strickleitern, dem Rudern in den Booten und den Vermessungen auf offener See. So kam er nach Kopenhagen, Brest und Bordeaux, lernte die Welt kennen und wurde durch die Offiziere und Kameraden in das gesellschaftliche Leben eingeführt. Bald nach seiner Rückkehr in die Heimat begann sich Wereschtschagin ernstlich mit Zeichnen zu beschäftigen und zu wünschen, daß er sein ganzes Leben der Kunst widmen könnte, obwohl der Dienst ihn von diesen Ideen immer wieder ablenkte. Doch nahm der Eifer, den er in der Zeichenschule entwickelte, von Woche zu Woche sichtlich zu, und der Besuch der berühmten Kunstsammlung der Eremitage in Petersburg gab seiner Phantasie eine höhere Richtung. Trotzdem mußte er sich doch entschließen, eine zweite Seereise auf der Fregatte „Swetlana“ mitzumachen, die ihn nach Portsmouth und der Insel Wight brachte, von wo ein Ausflug nach London unternommen wurde. Endlich gelang es ihm, seinen schon lange gehegten Entschluß durchzusetzen und sich mit seinen Eltern dahin zu verständigen, daß er aus dem Dienst austreten und Künstler werden durfte, obwohl sein Vater ihm immer wieder riet, erst noch zwei Jahre zu „schwimmen“ und dann so viel zu malen wie er wolle, während die Mutter zu weinen und an seinem Verstande zu zweifeln anfing. „Es wäre ungerecht, zu behaupten,“ — mit diesen Worten schließt Wereschtschagin seine Jugenderinnerungen — „daß die Zeit meines Aufenthaltes im Korps für mich nutzlos gewesen wäre; die Arbeit mit dem Kopf in allen zur allgemeinen Bildung gehörenden Wissenschaften — und ihrer waren nicht wenig, da wir das Abiturientenexamen in dreiundzwanzig Fächern zu bestehen hatten — entwickelte und klärte den Verstand; doch meine ich, wohl überlegt gesprochen, daß meine Bildung, auch wenn nicht so viel Zeit auf die Berechnung von Schiffsknoten und das Segeln verschwendet worden wäre, mit größerem Nutzen für den Verstand, das Herz und das Talent sich hätte bewerkstelligen lassen können.“

Abb. 7. Kirgise.

Wereschtschagin sann nun auf Mittel und Wege, sich als Künstler eine Existenz zu schaffen. Er suchte eine Anstellung bei der Warschauer Bahn, die einen Zeichner für ihre Baupläne brauchte, lernte aber gleichzeitig den Professor Lwow, Konferenzsekretär der Akademie der Künste in Petersburg, kennen, der ihm auf zwei Jahre eine kleine Unterstützung auswirkte. Ein anderer Lehrer dieser Anstalt, Professor Beidemann, der damals gerade von einer dreijährigen Studienreise durch Deutschland, Italien und Frankreich heimgekehrt war und zur Ausschmückung der russischen Kirche nach Paris zurückkehren mußte, entschloß sich, den jungen Wereschtschagin, allerdings auf dessen Kosten, mit ins Ausland zu nehmen, und beide fuhren sehr bescheiden zuerst zu Schiff nach Stettin und dann mit der Eisenbahn nach der französischen Hauptstadt, wo der junge Kunstschüler indessen erkrankte und zu seiner Genesung das mildere Klima des Pyrenäenbades Eaux-Bonnes aufsuchte. Als er wieder in Petersburg ankam, vollendete er eine größere Komposition, durch die er sich das Lob seiner Professoren und eine Medaille verdiente: „Ulysses tötet bei seiner Heimkehr die Freier der Penelope“, wohl die einzige Arbeit von ihm, die im Sinne des Klassicismus gehalten war, und deren vergrößerte Ausführung in Sepia er unmutig selbst ins Feuer warf. Er verließ auch bald darauf die Akademie und entschloß sich im Sommer 1863, nach dem Kaukasus zu reisen (Abb. 3), das jungfräuliche Land, das durch Puschkins und Lermontows herrliche Dichtungen litterarisch entdeckt war, und aus dem Graf Leo Tolstoi, der später so gefeierte Dichter der beiden großen Romane „Krieg und Frieden“ und „Anna Karenina“, soeben seine ausgezeichnete Novelle „Die Kosaken“ mitgebracht hatte. Wereschtschagin führte



Abb. 8. Sarte aus Mittelasien.



Abb. 9. Karakalmücke aus Mittelasien.



Abb. 10. Frau eines Karakalmücken.

in dem Hochgebirgslande zwischen dem Schwarzen und dem Kaspischen Meere im Anblick der reißenden Bergströme und der schneebedeckten Gipfel des Kasbek und Elbrus das Leben eines freien Künstlers, der Aufträge entgegennahm, wo er sie fand, in den dortigen Offiziers- und Beamtenkreisen, den Lehranstalten und Vereinen, wobei er eine fieberhafte Thätigkeit vom frühen Morgen bis in die späte Nacht entwickelte, viel Neues kennen lernte und an seiner weiteren Ausbildung auch litterarisch fleißig arbeitete. Drei starke Hefte,



Abb. 11. Frauen aus Solon.

die mit Skizzen und Aquarellen verschiedener Art gefüllt waren, gingen aber leider, teils durch die eigene Sorglosigkeit des Künstlers, teils durch Diebstahl verloren.

Wereschtschagin erhielt im Jahre 1864 von seinem Vater, ohne dessen Hilfe er sich diese beiden Jahre durch die Welt schlagen mußte, eine Unterstützung von tausend Rubeln zu einer Reise nach Paris. Er versuchte es in der École des beaux Arts, sich an Gérôme anzuschließen, aber die geistreich kühle Art des Meisters, der ganz und gar im klassischen Geschmack stehen geblieben war und wesentlich durch auffallende oder pikante Stoffe zu wirken suchte, widersprach seinem eigenen Kunstempfinden. Er lehnte es entschieden ab, den Rat Gérômes zu befolgen und die im Louvre befindlichen Werke zu kopieren. Er ging von der Ansicht aus, daß die Kunst ebensowenig wie das Leben selbst stehen bleiben dürfe, und suchte die Natur in ihrer Unmittelbarkeit auf Grund seiner eigenen Beobachtung und Empfindung zu erfassen, obwohl er für die Bildung, den Fleiß und Geschmack der Pariser Künstler stets die höchste Anerkennung hegte. Aber schon damals zog es ihn zu nationalen Stoffen hin, an denen andere achtlos vorbeigegangen waren. Im Jahre 1865 finden wir ihn wiederum im Kaukasus, wo er das Volksleben weiter eifrig studierte, Ortschaften aufsuchte, die weit von der großen Heerstraße ablagen, und eine neue Sammlung von Skizzenbüchern anlegte. Er trug sich bereits als junger Mann mit Plänen, die nur wegen ihrer Großartigkeit nicht zur Ausführung kamen. Bei seinen Reisen durch Rußland hatte er den sogenannten Burlaki seine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, jenen armen Wolgaarbeitern, die namentlich in früherer Zeit, als der Verkehr mit Dampfschiffen und Segelbooten auf dem gewaltigen Hauptstrom Rußlands noch nicht so geregelt war wie heute, die Aufgabe hatten, die Schiffe an Seilen und mittels einer Schlinge, die sie sich um Brust und Schulter legen, den Fluß hinaufzuziehen. Die schwere Arbeit vollführen sie, während ihnen der Schweiß von der Stirn perlt, in ihrer elenden Kleidung meist in guter Laune, indem sie sich durch einen seltsam klingenden, in ganz Rußland bekannten Gesang halb jauchzend halb stöhnend gegenseitig anfeuern. Wereschtschagin dachte an ein großes Gruppenbild mit einer Reihe von Barken und mehreren hundert Wolga-Arbeitern, die er alle charakteristisch voneinander unterscheiden wollte im Ausdruck des Gesichts, in der Haltung und Kleidung. Leider fand er damals nur Muße und Stimmung zu einer Reihe von glücklich beobachteten Einzelfiguren, von denen wir eine besonders charakteristische (Abb. 1) mitteilen. Wir sehen den Wolgaarbeiter, wie er vorn übergebeugt mit bloßen Füßen langsam vorwärts schreitet und mit gekreuzten Armen den Gurt mit der Leine zieht, während der Gesichtsausdruck mit der in den Nacken geschobenen Mütze stumme Ergebenheit in sein Schicksal

verrät. Einige Jahre später war ein anderer russischer Maler Ilja Rjepin mit demselben Vorwurf glücklicher, indem er sich auf eine Gruppe von nur zehn Wolgaarbeitern beschränkte und mit seinem Bild einen großen Erfolg erlebte.

Das Verlangen nach neuen malerischen Stoffen, die sich nicht mühelos erreichen ließen und der Phantasie des Künstlers eine selbständige Richtung gaben, sollte früher, als er es selbst erwarten konnte, reiche Befriedigung finden. Im Jahre 1867 erfuhr er durch einen Zufall, daß der General Kaufmann, der damals gerade zum Gouverneur von Turkestan ernannt worden war, auf seine Expedition einen jungen Maler mitnehmen wollte, damit die dort empfangenen Eindrücke mit dem Zeichenstift zur bleibenden Erinnerung verwertet würden. Es handelte sich darum, der aufständischen Bevölkerung Achtung vor dem russischen Scepter beizubringen, den errungenen Besitz zu befestigen und neuen zu erwerben. Wereschtschagin meldete sich zu dem Posten in der richtigen Voraussetzung, daß die Eigenart des Natur- und Volkslebens im inneren Asien eine reiche Stofffülle für ihn enthalten müsse, ahnte dabei aber schwerlich, daß ihn das Schicksal dabei noch zu einer ganz anderen als der friedlichen Rolle des Zeichners und Malers



Abb. 12. Frau aus Solon.



Abb. 13. Frau aus Solon.

bestimmt hatte. In dem darauf folgenden Jahre entwickelte sich zwischen den Bewohnern der alten Hauptstadt Tamerlans und den russischen Truppen ein blutiger Kampf, der mit der Übergabe Samarkands endigte. Wereschtschagin war nicht unmittelbar Zeuge dieses Schauspiels, traf jedoch nur einen Tag später als seine siegreichen Landsleute ein und war überrascht von der Originalität der Volkstypen, der Bazare, der historischen Erinnerungen, Monumente und Moscheen, die er hier vereinigt fand. Die Einnahme der Stadt hatte jedoch ein gefährliches Nachspiel zur Folge. General Kaufmann war von ungerechtfertigtem Vertrauen in die Treue der Bevölkerung erfüllt, die seine Friedensbedingungen angenommen hatte, und mit Zurücklassung einer kleinen Besatzung alsbald weitergezogen. Kaum war dies geschehen, so rückten die Truppen des Emirs von Buchara in einer Stärke von 60000 Mann wieder vor die Stadt, die ihnen die Thore öffnete. Die russische Garnison mußte sich auf die Citadelle zurückziehen und eine Woche hindurch in der denkbar gefährlichsten Situation aushalten, da ein Sturm dem anderen folgte, und die wenigen hundert Belagerten es gegen so viele Tausende unmöglich lange aushalten konnten. In dieser kritischen Zeit war es Were-

schtschagin, der den Mut der hart bedrängten russischen Soldaten immer wieder anfeuerte, mit der Waffe in der Hand im Einzelgefecht dort erschien, wo es am gefährlichsten war, und durch seine ausdauernde Tapferkeit und Unerschrockenheit in erster Linie dazu beitrug, daß die Besatzung sich so lange hielt, bis ihr durch die Rückkehr des Generals Kaufmann noch zur rechten Zeit Hilfe und Rettung gebracht werden



Abb. 14. Kirgisenfrau.

konnte. Die militärischen Verdienste des jungen Malers, der bei der Expedition keinen eigentlichen Rang bekleidete und ihr nur als Privatperson gefolgt war, wurden an maßgebender Stelle so hoch eingeschätzt, daß man ihm das Georgskreuz verlieh, eine Auszeichnung, die dem preußischen Orden pour le mérite gleichkommt.

So wurde der Aufenthalt in der merkwürdigen Stadt, die seit den Tagen Alexanders des Großen von einer Fülle historischer Erinnerungen umwoben ist und jetzt das Endziel der transkaspischen Eisenbahn bildet, zu einem wichtigen Wendepunkt im Leben des Malers. Bei seiner Rückkehr nach Petersburg konnte er in drei Sälen des russischen Domänenministeriums eine „turkestanische Ausstellung" eröffnen, bei welcher seine Bilder und Skizzen aus jener mit dem Reiz des Geheimnisvollen und Unbekannten umgebenen Gegend das größte Interesse erweckten. Im Frühling 1869 trat Wereschtschagin zur Vertiefung seiner Eindrücke und Arbeiten eine zweite Reise nach Turkestan an, setzte sie aber noch weiter bis auf chinesisches Gebiet fort und lernte Gegenden kennen, wo jede Verbindung mit europäischem Leben abgeschnitten, und der Aufenthalt für einen Fremden während der kriegerischen Stimmung über das Vordringen der Russen nicht ohne Gefahren war. Im Jahre 1871 siedelte der Künstler nach München über, um dort während eines dreijährigen Aufenthalts die überreiche Fülle von Eindrücken malerisch zu verwerten und einen wesentlichen Teil jener Bilder auszuführen, mit denen er sich alsbald, zunächst in seinem Vaterlande, einen Namen machen sollte. An der Isarstadt bezog er das geräumige Atelier von Horschelt, einem ihm geistesverwandten Künstler, der sich durch seine packenden Bilder aus dem Kaukasus, besonders seine effektvolle „Unterwerfung Schamyls", ausgezeichnet hatte. Wereschtschagin gewann sich Horschelt zum Freunde, verlor ihn indessen bald durch den Tod und ging unter dem schmerzlichen Eindruck dieses Erlebnisses mit um so größerem Eifer an die Arbeit, die ihn so völlig ausfüllte, daß er kaum zu freundschaftlichem Verkehr Zeit übrig behielt. Der Erfolg sollte ihn für diese Anstrengungen reichlich belohnen, denn als er im März 1874 in Petersburg eine Ausstellung seiner Gemälde im Ministerium des Inneren eröffnete, strömte die ganze gebildete Gesellschaft der russischen Residenz zu seinen Bildern, und der berühmte Porträtmaler Kramskoi stand nicht an, sie ein „Ereignis" zu nennen.

Aus jener Zeit stammen zunächst eine große Anzahl von Volkstypen her, die auf den ersten Blick erkennen lassen, mit welcher Liebe sich Wereschtschagin in die von ihm bereisten Gegenden im Kaukasus und im inneren Asien vertieft, wie fein und sicher er in den zum Teil kraftvollen und gesunden, zum Teil aber auch auffallend ver-

zerrten und verkümmerten Gesichtern dieser Naturvölker zu lesen verstanden hat. Wir führen unseren Lesern den charakteristischen Kopf eines Kosaken mit der Lammfellmütze und eines anderen Soldaten ohne Kopfbedeckung vor, während ein drittes, später entstandenes, zwei Vertreter dieses Volksstammes, von dem Friedrich Bodenstedt einmal mit einem treffenden Wort sagte, daß er ehemals die furchtbarsten Feinde der russischen Selbstherrscher, jetzt aber ihre geschmeidigsten Werkzeuge darstelle, auf einem militärischen Posten zeigt, woran sich eine knieen wollte, der Kopf abgeschlagen wurde. Zum Andenken daran werden in den ersten zehn Tagen des Moharrem, der im mohammedanischen Jahr den ersten Monat bildet, große Festlichkeiten mit Predigten und dramatischen Aufführungen abgehalten, die eine gewisse Ähnlichkeit mit den Passionsspielen in Oberammergau haben. Zum Schluß findet eine Prozession statt, die Wereschtschagin zum Gegenstand eines seiner originellsten Bilder gemacht hat (Abb. 4). Durch die Straßen Schuschas bewegt sich ein langer Zug von Fanatikern in Gegenwart



Abb. 15. Chinesische Kavallerie.

andere interessante Studie des Künstlers, ein kaukasischer Krieger, schließt, der eines der flinken und ausdauernden Gebirgspferde am Zügel führt. Die im südlichen Teil des Kaukasus gelegene Stadt Schuscha bildet den Schauplatz für eine Prozession, bei deren Darstellung der Künstler seine Meisterhand zeigt, und die uns mit einer der düstersten Seiten des mohammedanischen Aberglaubens bekannt macht. Es handelt sich um die Gedächtnisfeier für einen Heiligen, Imam, den heldenmütigen Hussëin, der nach der Sage zwei Tage und zwei Nächte wie ein Verzweifelter gegen die Krieger seines Gegners kämpfte, und dem in dem Augenblick, als er zum Gebet nieder- der ganzen Bevölkerung, welche die rechte Hand auf die Brust gelegt hat und wie verzückt zum Himmel blickt. In ihrer Mitte schreiten schauerlich anzusehende Gestalten, Männer, deren Gesicht und Gewänder mit Blut überspritzt sind und die in der Rechten lange Schwerter tragen. Mit der Schneide fahren sie sich, während sie vorwärts gehen, vor die Stirn, die sie damit an vielen Stellen ritzen und blutig schlagen. Einen noch höheren Grad des Fanatismus erreichen andere Männer, zum Teil auch Kinder, die sich kleine Holzstäbe in die Stirn- und Schläfenhaut, in die Brust und die Arme getrieben, aber die Qual dieses Martyriums noch nicht ge-

nügend erachtet haben, um dem Beispiel ihres Heiligen würdig nacheifern zu können. Um den entblößten Oberkörper haben sie außerdem noch über Brust und Rücken zwei scharfe Schwerter gehängt und sie mit Gewichten beschwert, welche die Schmerzen vollends unerträglich machen müssen. Bei jeder Bewegung, die sie machen, ritzen sie sich an den verschiedenen Teilen des Körpers immer tiefere Wunden ein, aber gerade die Überwindung dieser Schmerzen scheint bei den Fanatikern des Moharremfestes in Schuscha ein unvergleichliches Wonnegefühl zu erzeugen. Ein Paar dieser Männer, welche die Schneide ihrer Schwerter gegen die blutüberströmte Stirn stoßen, und zwei andere, einen Alten und einen Jungen, die sich den Körper gewaltsam mit Wunden bedeckt haben, heben wir aus dem Gesamtbild der Gruppe noch besonders hervor (Abb. 5 u. 6).

Turkestan und das Grenzgebiet Chinas erwiesen sich als ebenso fruchtbar für die Phantasie des Künstlers, der bei seinen Skizzen, Zeichnungen und Bildern auch vor dem Häßlichen nicht zurückschreckte, wenn es ihm eine Seite des Volkslebens charakteristisch wiederzugeben schien. Einen prächtigen Griff hat der Künstler mit der Figur seines alten weißbärtigen Kirgisen mit dem spitzen Hut und der bunten Tracht gethan, der Falken und Adler für die Jagd abrichtet, indem er ihnen die Augen verbindet und sie nicht schlafen läßt (Abb. 7). Die Haltung des Kirgisen, der auf seiner erhobenen rechten Hand den flatternden Vogel hält, ist von ungemeiner Lebenswahrheit. Das Wesen orientalischer Beschaulichkeit will sich uns in dem Porträt des alten Sarten verkörpern, der den Blick träumerisch zur Erde gerichtet hat (Abb. 8). Ein Karakalmücke aus derselben Gegend, der auf der Nase ein unserer Brille ähnliches Gestell trägt und sich dadurch die Augen völlig bedeckt (Abb. 9) und die Frau eines solchen Steppenbewohners (Abb. 10), mehrere Frauen aus Solon (Abb. 11—13) und eine Kirgisenfrau, von deren Gesicht überhaupt nichts mehr zu erblicken ist, da die Kopfbedeckung bis auf die Schulter herabreicht (Abb. 14), zwei chinesische Kavalleristen (Abb. 15), die Einzelfigur eines Derwisches (Abb. 16), eines zweiten mit einer alten Frau (Abb. 17), dreier junger Bettler und eine Gruppe von dreien seiner Genossen mögen neben den Uzbeken (Abb. 18) als Beispiele für die Fülle individueller Beobachtung dienen, die Wereschtschagin in Hunderten von Blättern festgehalten hat, und die wir im einzelnen nicht verfolgen können. Sie bilden den Übergang zu seinen interessanten Gruppenbildern aus dem asiatischen Volksleben, das uns auf ihnen anschaulich und eigenartig entgegentritt. Wir führen unseren Lesern zunächst zwei Bilder vor, auf denen das im Orient weit verbreitete Laster des Opiumgenusses lebendig dargestellt wird mit seinen zunächst beglückenden, dann aber zerrüttenden Folgen für Seele und Leib und der seltsamen Erregung der Phantasie, die beim Kauen oder Rauchen des ausgetrockneten Mohnsaftes den Genießenden in die holdeste Traumwelt einschließt, um bei Beendigung des Rausches ein Gefühl der Unbehaglichkeit



Abb. 16. Derwisch.

zurückzulassen, das nur durch erneuten Opiumgenuß beseitigt werden kann. Eins der beiden erwähnten Bilder führt die Bezeichnung „Politiker“ und stellt mehrere Männer dar, von denen zwei auf einem Teppich sitzen, während die anderen im eifrigen Gespräch vor ihnen stehen (Abb. 19). Wir haben sie uns als vom Opiumgenuß halb berauscht und in einem Zustande von Erregung zu denken, der sich der Erörterung öffentlicher Angelegenheiten zuwendet, wobei das Gespräch wie bei ähnlichen Anlässen in Europa auch von minder Berufenen mit dem größten Ernst geführt wird, als ob durch dergleichen Unterhaltungen das Wohl der Menschheit gefördert werden könnte. Das zweite Bild (Abb. 20) läßt uns sechs Männer betrachten, die auf einer Bank an der Wand eng zusammengekauert sind, und deren Körperhaltung und Gesichtsausdruck deutlich verrät, wie das Gift bereits seine Wirkung ausgeübt und sie in einen Zustand seliger Bewußtlosigkeit versetzt hat. Zwei von ihnen sind noch halbwach und scheinen gerade in das Reich der ersehnten Träume einzuziehen, zwei andere sind bereits eingeschlafen, und das dritte Paar läßt, von der Wirkung des Opiums völlig bewältigt, die Köpfe auf die Brust sinken. Eins der bekanntesten Bilder von Wereschtschagin veranschaulicht eine doppelte Reihe von heulenden „Derwischen“, die durch die Straßen einer orientalischen Stadt ziehen und gerade vor einem Hause Platz gemacht haben, um dessen Insassen durch immer lauter werdendes Schreien und Jammern so zu rühren, daß er ihnen ein Almosen zuwirft (Abb. 21). Der Anführer dieses Trupps ist einen Schritt vorgetreten, hat beide Hände wie zur Verstärkung des Schalls an die Backen gelegt und brüllt aus Leibeskräften, wobei ihn die anderen, alte und junge Bettler, aus dem süßen Gefühl ihrer Faulheit, Unwissenheit und Armut nach Kräften unterstützen. Der Anblick dieser Gruppe ist von köstlicher Lebenswahrheit, da jede Figur von der anderen aufs feinste unterschieden ist, und die Straße mit einigen links vor den Häusern und rechts auf der Mauer aufgepflanzten Zuschauern einen charakteristischen Hintergrund bildet. Ebenso anschaulich wirkt die Thür einer Moschee, die in allen Einzelheiten mit liebevollem Fleiß ausgeführt ist und vor der wir zwei ähnliche Gestalten gewahr werden, eine, die stehend dem Eingang zugewendet ist, und eine andere, die davor auf der Erde sitzt (Abb. 22).



Abb. 17. Derwisch.

Immer ernster werden die Stoffe, die Wereschtschagin aus seinen Erinnerungen an den Aufenthalt in Turkestan in den besonders arbeitsreichen Jahren seiner Münchener Thätigkeit ausführte. Auf dem Bilde „Besichtigung der Trophäen“ erblicken wir den Emir von Buchara in seinem Schloß von Samarkand (Abb. 23). Im Hintergrund erkennen wir durch die Säulen, die den Hofraum umgeben, den Thron des gefürchteten Tamerlans in Form eines grünen Steines. In prächtigen seidenen Kleidern ist der Emir aus seinem Palast getreten und betrachtet, von seinem Gefolge umgeben, das sich in weitem Bogen ehrfurchtsvoll hinter ihm

aufgestellt hat, die zwischen zwei Säulen gehäuften Köpfe der erschlagenen Russen, indem er einen von ihnen, um seinem Feinde besser in das starre, verzerrte, blutige Antlitz sehen zu können, mit dem Fuß berührt. Auf der entgegengesetzten Seite des Hofes werden noch andere Gestalten von Würdenträgern sichtbar, die auf einen um so reicheren Lohn rechnen dürfen, je größer die Zahl der Trophäen ist, die sie in Gestalt von abgeschlagenen Köpfen dem Emir zu Füßen gelegt haben. Die blutige Ironie dieses Schauspiels erhebt sich zu schauerlich phantastischer Großartigkeit auf der „Apotheose des Krieges", die Wereschtschagin mit den beißenden Worten „Allen großen Eroberern der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gewidmet" versehen hat (Abb. 24). Das Selbstgefühl asiatischer Herrscher hat, wie es historisch beglaubigt ist, als Denkmal ihrer siegreichen Thaten mehr oder weniger große Pyramiden aus den Schädeln ihrer erschlagenen Feinde entstehen lassen, die auf dem freien Felde liegen blieben, vom Regen ausgewaschen, von der Sonne gebleicht und von Raubvögeln, Wölfen und Schakalen als Beute betrachtet wurden. Ein solches entsetzliches Monument orientalischen Blutdurstes und Grausamkeit hat Wereschtschagin auf seinem ergreifenden Bilde dargestellt. Auf dürrem, von der Sonne verbrannten Felde sind viele Tausende solcher Menschenschädel genau in der Form einer Pyramide mit vier Seitenflächen und oben auslaufender Spitze zusammengetragen worden. Einzelne Schädel sehen uns mit Kiefern, die wie zum Sprechen geöffnet sind, an, andere liegen wie Bausteine fest über- und nebeneinander, noch andere haben sich von der Pyramide abgelöst und sind dabei in Stücke zerfallen. Auf der Schädelpyramide sitzt eine Gesellschaft von Raubvögeln, zu denen von den verschiedensten Seiten noch andere zugeflogen kommen. Es gehörte zu den reinsten Freuden der Despoten, den weiteren Ausbau eines solchen Bauwerks aus Menschenköpfen, wie Wereschtschagin es in einem Prachtexemplar dargestellt hat, zu betrachten und daran die Größe ihrer Macht zu erkennen und abzuschätzen. Als wohlthuende Beruhigung wirken nach solchen Eindrücken die wandernden Nomaden in Turkestan (Abb. 25), die in langer Reihe auf ihren Kamelen und Pferden von Berg zu Thal ziehen, um neue Wohn- und Weideplätze aufzusuchen.

Der Stadt Samarkand selbst hat Wereschtschagin zunächst vom architektonischen Standpunkte manchen malerischen Reiz abgewonnen, den die zerfallene Residenz namentlich dann auf die Reisenden ausübt, wenn er sie von fern betrachtet. Auf einem interessanten Bilde (Abb. 26) führt uns der Künstler zum Regnistan, dem schönsten und größten Platze der Stadt, der auf drei Seiten von prächtigen Medressen mit mächtig gewölbten Kuppeln und hohen Eingangspforten begrenzt wird und dadurch Vorstellungen von orientalischer Pracht und Größe erweckt, die auch auf einem anderen Bilde mit einem weiteren Blick auf die Stadt hervortreten (Abb. 27). Wir schreiten in die Moschee Gur Emir und betrachten mit den Augen des Künstlers die Stätte, wo sich das Grab Tamerlans, ein dunkelgrauer Sarkophag, neben dem seines Lehrers und drei anderen befindet, unter denen seine Söhne beigesetzt sind, ein Stimmungsbild von hohem Werte (Abb. 28). Unsagbar fragwürdigen elenden und zerlumpten Gestalten begegnen wir an der Citadelle Samarkands, wo sie teils an die Mauer angelehnt sind, teils auf der Erde sitzen und warten, bis ihnen von den Vorübergehenden eine Gabe zugeworfen wird (Abb. 29). Schauerlich wird man durch den Anblick eines der unterirdischen Gefängnisse der Stadt berührt, in welche das Tageslicht nur durch schmale Streifen von oben eindringt, und die unglücklichen Verurteilten oft zehn und mehr Jahre eingesperrt werden, ohne einen frischen Luftzug genießen zu können (Abb. 30). Als Wereschtschagin in diese Hölle hinabstieg, empfing ihn ein so entsetzlicher Dunst und Geruch, daß er nach seiner eigenen Versicherung alle Kräfte zusammennehmen mußte, um, ohne in Ohnmacht zu fallen, die Skizze zu seinem Bild zu vollenden. Jetzt sind die Gefängnisse, in die man sich früher an Stricken herablassen mußte, da eine andere Art des Ein- und Ausganges nicht vorhanden war, zugeschüttet und der Erde gleich gemacht worden. Fein empfunden sind unter den Studien aus dem inneren Asien die Landschaft „Thür eines Gartens in Tschugutschak" auf dem chinesischen Grenzgebiet, mit der Aussicht durch eine kreisförmig ausgeschnittene Mauer

(Abb. 31) und ein Blick auf die dortigen Ruinen (Abb. 32).

Von der Schilderung von Land und Leuten ging Wereschtschagin zu der Darstellung jener ergreifenden Scenen aus dem Krieg über, die er bei seiner Teilnahme an dem Feldzug gegen die asiatische Bevölkerung in so origineller Weise beobachtet hatte und die neben der uneingeschränkten Bewunderung seiner künstlerischen Kraft eben wegen ihrer Neuheit und ungeschminkten Wahrheit auch manches Mißverständnis zur Folge haben sollte. Der tief humane Zug seiner Natur drückte sich schon frühzeitig darin aus, daß er in der blutigen Entscheidung von Völkerschicksalen höchstens eine traurige Notwendigkeit sehen, sich aber niemals zu einer Verherrlichung von Situationen aufschwingen konnte, in denen die Menschen unter Anwendung der raffiniertesten Zerstörungsmittel einander töten. Wer, wie er, mit den Augen des vielseitig gebildeten und fein empfindenden Künstlers über das mit Leichen bedeckte Blachfeld geritten war und seinen Arm selbst der Verteidigung des Vaterlandes geliehen hatte, mußte über den Krieg anders denken als die Leute, die ausschließlich militärische Interessen verfolgen, oder jene Träumer, die den Krieg niemals in seiner Grausamkeit kennen gelernt haben, sich aber in ihrer weichen Sofaecke an Bildern des Ruhms berauschen. Dieser starke und unerschrockene Wirklichkeitssinn, dieser Drang, den Krieg allen Schwärmern und Phantasten zum Trotz zu schildern, wie er ist, geben seinen Schlachtenbildern einen so hohen Wert, verleihen ihnen so unmittelbar zuckendes Leben. Sobald man nur einen Blick auf sie wirft, leben sie in unserer Phantasie, und man kann sie nicht wieder vergessen. Man hat das Gefühl, keine Malerei, sondern die Wirklichkeit vor sich zu sehen.

Dies Lob bezieht sich auf alle Bilder aus dem turkestanischen Feldzuge, von denen wir einige besonders hervorheben wollen. „Zu Tode verwundet" (Abb. 33) zeigt uns einen Soldaten, den eben die Kugel in die rechte Brustseite getroffen hat, und der seinen Schmerz und das Gefühl, daß er verloren sei, in einen Jammerschrei zusammenpreßt. Er hat das Gewehr von sich geworfen, greift mit den Händen nach der Wunde und läuft wie ein Wahnsinniger über das mit Leichen bedeckte Feld. Die Situation ist wie bei den übrigen Bildern genau dem Leben abgelauscht. Nur daß der Künstler es nicht darstellen konnte, wie der zu Tode Getroffene in Wirklichkeit immer im Kreise herumlief, bis er leblos zusammenstürzte. Ebenso ist das Bild: „Laßt sie kommen!" (Abb. 34) ein getreuer künstlerischer Abdruck der von Wereschtschagin mit so großer Klugheit und Entschlossenheit geleiteten Kämpfe um die Citadelle von Samarkand. Durch eine Bresche in der Mauer wollen die feindlichen



Abb. 18. Uzbeken.

Scharen in die Festung eindringen. Nun kommt es darauf an, ihnen mit Verachtung der Gefahr in geschlossenen Reihen, mit dem Gewehr und Säbel in der Hand, entgegenzutreten, den Überfall siegreich zurückzuschlagen oder selbst zu Grunde zu gehen. Die Todesverachtung der Mannschaften, die in langer Reihe heranmarschieren, drückt sich in der Haltung jedes einzelnen wundervoll aus. „Unerwarteter Angriff" stellt eine kleine Schar russischer Soldaten dar, die ihre Zelte in einem von hohen Bergen umgebenen Thale aufgeschlagen haben und plötzlich vom Feinde überrascht werden. Etwa ein Dutzend von

jenen stellt sich, während ihnen Vereinzelte von rückwärts zu Hilfe kommen, eng zusammen, um ihr Leben teuer zu verkaufen. Aber das Übergewicht der Menge, die unter lautem Geschrei mit Lanzen und Säbeln auf ihren Pferden heranjagt, ist ein so großes, daß von den Tapferen niemand mit dem Leben davonkommen kann. „Sie kommen“ enthält einen ebenso erschütternden Vorwurf. An der Festungsmauer, auf der die Wachtposten auf- und niedergehen, während andere sich hingesetzt haben und gleichgültig ihre Pfeife rauchen, wurde der Überfall glücklich zurückgeschlagen. Aber die Erde ist mit Toten und Sterbenden bedeckt, und soeben sind Mannschaften angetreten, um die Verwundeten fortzutragen, die von Durst und Schmerzen gequält auf Hilfe warten. Schauerlich muß der Anblick eines anderen Bildes „Vergessen“ gewirkt haben (Abb. 35), das der Künstler alsbald von der Ausstellung in Petersburg entfernte und vernichtete, um den Vorwurf zu entkräften, als habe er damit eine Tendenz verfolgt, während es ihm doch nur um Wiedergabe eines bestimmten Eindrucks zu thun war, in diesem Fall um einen Soldaten, den man beim Transport übersehen hatte und der nun einer Gesellschaft von Krähen und Raubvögeln zur Speise dient. Von allen Seiten flattern die hungrigen Tiere durch die Luft und lassen sich auf die Erde zum scheußlichen Mahle nieder. Packend wirkt das Bild „Im Versteck“, auf dem die Orientalen zwischen dem Gebüsch eines Hügels wie die Katzen gegen ihren Feind heranschleichen (Abb. 36). Aber auch dem blutigsten Gemetzel folgt einmal der Waffenstillstand oder die Übergabe, wie sie auf einem anderen Bilde von Wereschtschagin, „Parlamentäre“, vorgeführt wird (Abb. 37).

Trotz des großen Erfolges, den die Ausstellung der turkestanischen Bilder hatte, fehlte es doch nicht an Stimmen, die dem Künstler die Freude an seinen Schöpfungen verbittern und ihn aus Neid, Unverstand oder falsch angebrachtem Patriotismus in den Augen des Publikums herabsetzen wollten. Der treffliche Petersburger Kunstkritiker Bulgakow gibt in seinem großen, leider nur russisch erschienenen Werk über Wereschtschagin eine anschauliche Vorstellung von dem Aufsehen, das diese Gemälde damals in der gebildeten Gesellschaft der Newastadt erregten, und dem Widerspruch, den sie von gewisser Seite erfuhren. Zunächst war General Kaufmann über das Bild „Vergessen“ sehr ungehalten und erklärte seinen Inhalt für eine Verleumdung, weil es bei ihm gar nicht vorkommen könne, daß man die Leichen seiner Soldaten in dieser Weise auf dem Schlachtfelde zurücklasse. In Wirklichkeit hatte aber Wereschtschagin einen Vorgang geschildert, der sich in der von ihm angeschauten Weise auch bei der gewissenhaftesten Kriegsführung ereignen konnte. Der frühere Direktor des asiatischen Departements Stremouchow meinte, daß Wereschtschagin die russische Armee herabgewürdigt und beleidigt habe, und erinnerte an das Beispiel, das Horace Vernet in Frankreich mit seinen Schlachtenbildern gegeben habe. Nun war es aber bei dieser wie bei jeder späteren Gelegenheit gerade die Aufgabe unseres Künstlers, die schablonenhafte Idealisierung des Krieges umzustoßen und an deren Stelle die ungeschminkte Wahrheit zu setzen, wie er sie erlebt und gesehen hatte.

Es war ein berechtigter Wunsch von ihm, die Sammlung, die er aus der Fülle seiner jugendlichen Kraft geschaffen hatte, nicht einzelnen Käufern zu überlassen, sondern als Ganzes seinem Vaterlande zu erhalten. Die Regierung schien zunächst Neigung zum Ankauf der Galerie zu haben. Aber plötzlich wurden Gerüchte ausgestreut, daß Alexander II. sich gegen den Inhalt der Gemälde ausgesprochen habe. Darin war wieder eine grobe Unwahrheit enthalten, denn der Kaiser hatte die Ausstellung besucht, sich über sie sehr freundlich ausgesprochen und dem Künstler, als er sie dem Monarchen erklärte, aufmerksam zugehört. Als die Unterhandlungen mit der Regierung zu keinem Abschluß führten, trug sich Wereschtschagin schon ernstlich mit dem Gedanken, seine Kollektion nach England zu überführen und sie dort an ein Museum oder einen Privatmann zu verkaufen, als sich ein edel denkender Kunstmäcen, der Fabrikbesitzer Paul Tretjakow in Moskau, bereit fand, sie für den Preis von 92 000 Rubeln zu erwerben.

Die Bewegung, die durch den wachsenden Künstlerruhm Wereschtschagins und die rücksichtslose Offenheit seines Wesens hervorgerufen wurde, sollte noch höhere Wellen schlagen. Die Akademie der Künste in Peters-



Abb. 19. Politiker.

burg hatte beschlossen, die Verdienste des jungen Malers öffentlich anzuerkennen und ihn zum Professor zu ernennen. Wereschtschagin erfuhr davon, als er sich bereits wieder unterwegs, in Indien, befand, und richtete aus Bombay an die schon lange eingegangene Zeitung „Golos“ nach Petersburg einen Brief von epigrammatischer Kürze, in dem er in einer nicht gerade sehr höflichen Form erklärte, daß er im Gebiet der Kunst alle Auszeichnungen und Ernennungen für unbedingt schädlich halte und auf die einen Asiaten, der es nur auf schnöden Gelderwerb absehe und allerlei Kunststücke anwende, um sich interessant zu machen. Er behauptete sogar, daß diese Bilder keineswegs alle von Wereschtschagin herrührten, daß eine solche Menge von Gemälden, wie er sie in München gemalt haben wollte, von einem einzelnen Menschen im Lauf von drei oder vier Jahren unmöglich angefertigt sein könnte, und daß er nur seinen Namen für eine Firma hergegeben habe, unter welcher noch andere Kräfte für ihn



Abb. 20. Opiumesser.

ihm zugedachte Ehre verzichte. Das hieß Oel ins Feuer gießen und die Feinde bis zur Unversöhnlichkeit reizen. Ein Landschaftsmaler ohne Bedeutung, Tjutmjurow, hielt es für seine Pflicht, in dem stolzen Selbstgefühl und der rauhen Ehrlichkeit des Künstlers nichts weiter als eine Unehrerbietigkeit der Akademie gegenüber zu sehen, und warf sich gewaltig in die Brust, um deren Würde und Bedeutung zu wahren. Gegen diese Auffassung war weiter nichts einzuwenden. Der Verteidiger der offiziellen Kunst wurde jedoch zum öffentlichen Ankläger und gebrauchte im Kampf ein höchst unredliches Mittel. Er nannte Wereschtschagin thätig gewesen seien. Eine solche bösartige Verleumdung mußte von berufener Seite energisch zurückgewiesen werden. Die Rechtfertigung Wereschtschagins erfolgte von zwei Seiten in der überzeugendsten Weise. Zunächst vereinigten sich die namhaftesten Künstler Petersburgs zu einer öffentlichen Erklärung, in welcher sie die Beschuldigung als ebenso gehässig wie sinnlos zurückwiesen und ausdrücklich betonten, wie sehr ein Mann von der Bedeutung Wereschtschagins ihrer Kunst zur Ehre gereiche. Eine ebenso weittragende Erklärung erfolgte von seiten der Künstlergenossenschaft in München, die ihr Urteil einstimmig dahin äußerte,



Abb. 21. Derwische.

daß bei der stattgehabten Untersuchung sich nichts ergeben habe, was die selbständige künstlerische Arbeit Wereschtschagins in Frage



Abb. 22. Thür einer Moschee.

stellen könne, daß vielmehr schon wegen der hervorragenden Originalität, die sich in seinen Bildern ausdrücke, eine Mitarbeiterschaft von anderer Seite völlig ausgeschlossen sei.

So ging der Künstler aus dem Kampf, der sich um die Selbständigkeit seines Schaffens entwickelt hatte, siegreich hervor. Der Ankauf seiner Gemälde durch Tretjakow



Abb. 23. Besichtigung der Trophäen.

sollte jedoch noch ein humoristisches Nachspiel finden. Der vornehm denkende Mann, der einen Teil seines Vermögens der vaterländischen Kunst geopfert hatte, wollte diese Schätze nicht für sich behalten, sondern der allgemeinen Bildung zugänglich machen. Er machte daraus der Schule für bildende Kunst in Moskau ein wertvolles Geschenk, knüpfte aber daran die Bedingung, daß für die Ausstellung der Gemälde ein Oberlichtsaal gebaut und dem Publikum gegen Entree der Zutritt gestattet würde. Die Leiter der Anstalt griffen keineswegs freudig zu, wie man es hätte annehmen müssen, sondern kamen nach mancherlei Beratungen zu der Überzeugung, daß es ihnen zum Ausbau eines solchen Saales an den nötigen Mitteln fehle, und daß Tretjakow wohl so freundlich sein könnte, ihnen auch noch diese, in der Höhe von weiteren 15 000 Rubeln, zur Verfügung zu stellen. Darauf zog der Wohlthäter sein Geschenk zurück und bot es der Gesellschaft von Kunstfreunden in Moskau an, ohne aber mehr Verständnis für seine Opferwilligkeit zu finden, denn die Herren erklärten ganz offen, daß sie keinen Platz hätten, um eine solche Menge von Bildern unterzubringen. So blieb Tretjakow nichts anderes übrig, als in seiner Gemäldegalerie eine Anzahl neuer Säle einzurichten und die Bilder Wereschtschagins bei sich zu behalten. Dieser Mäcen, der in seiner Sammlung vorzugsweise russische Kunstwerke, wie die entzückenden Genrebilder von Wladimir Makowsky, die Porträts vom Kramskoi und Rjepin, die Stillleben von Schischkin, die großgedachten Entwürfe von Iwanow u. a. vereinigt hatte, wurde in seinem verdienstvollen Bemühen um die Hebung der russischen Kunst und der allgemeinen ästhetischen Bildung in würdigster Weise durch seinen Bruder Sergei unterstützt, der namentlich ausländische Bilder von Menzel, Bastien, Meissonnier, Munkacsy u. a. zu erwerben liebte. Beide Brüder vermachten nach ihrem Tode die Galerie der Stadt Moskau. Durch ihre Vereinigung in einem Gebäude, das zu diesem Zweck nicht weit vom Ufer der Moskwa und den Mauern des Kreml errichtet wurde, entstand die größte und bedeutendste Sammlung russischer Gemälde, die wir in der Stadt überhaupt finden. Von den gegen 1500 Nummern, die in der Tret-



Abb. 24. Apotheose des Krieges.
„Allen großen Eroberern der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gewidmet.“

jakowschen Galerie vereinigt sind, hat Wereschtschagin allein über 130 Bilder, Skizzen und Zeichnungen geliefert.

In seinen „Skizzen und Erinnerungen", die im Jahre 1885 in der deutschen Übersetzung von E. Kretschmann in Leipzig bei B. G. Teubner erschienen sind, erwähnt der Künstler, daß ihm seine Landsleute oft den Vorwurf machen, er lebe mehr im Auslande, als in Rußland. Er antwortete darauf folgendermaßen: „Dieser Vorwurf ist berechtigt, doch es machte sich stets so, daß, sobald ich mein Nomadenzelt auf den heimatlichen Fluren an der Wolga aufschlagen wollte, irgend ein unbedeutender Zwischenfall mich nachdenklich machte und die Ausführung meiner Absicht verzögerte. Nach Turkestan reiste ich, wie ich mich erinnere ungern, weil mir der einzig richtige Platz für mich in Rußland zu sein schien, wo Natur und Menschen dem Künstler so viel Interessantes bieten. Meine Reise an die asiatische Grenze war hauptsächlich durch den damaligen äußerst interessanten Krieg veranlaßt. Sobald ich mich dort orientiert hatte, war ich entschlossen, meine Eindrücke auf die Leinwand zu übertragen und dann in der Heimat zu arbeiten." Als er in solcher Absicht im Jahre 1869 von Paris nach Petersburg reisen wollte, wurde er jedoch an der Grenze seiner Heimat wenig freundlich aufgenommen. Er hatte seinen Paß verloren und durfte nicht weiterfahren. Er sollte in dem dunklen, übelriechenden Zimmer der Station die Nacht mit einigen Dieben und Straßenräubern zubringen und bekam nur mit Mühe die Erlaubnis, in einem Gasthause unter polizeilicher Beobachtung schlafen zu dürfen, da die Berufung auf seinen damals noch schwachen Künstlerruhm ihm bei dem Gendarmerieoffizier nichts half. Am folgenden Tage fuhr er mit einem Polizisten in das benachbarte Städtchen Wilkowischki zum Kreischef und erhielt die Erlaubnis zur Weiterfahrt nach Petersburg, aber in Begleitung eines Dieners der Gesetze. In der russischen Hauptstadt angekommen, mußte sich Wereschtschagin sofort auf die Geheimabteilung begeben und einem Verhör unterwerfen, das in Abwesenheit des Stadthauptmanns Trepow dessen Gehilfe Koslow mit ihm vornahm. Er hätte im Wartezimmer der Polizei noch einen ganzen Tag



Abb. 25. Wandernde Nomaden in Turkestan.



Abb 26. Regnistan in Samarkand.

Talent zwar volle Anerkennung gezollt, aber die Vermutung ausgesprochen wurde, daß mit dieser Reise vielleicht noch andere als rein künstlerische Zwecke verbunden sein könnten. Die Möglichkeit, für einen russischen Spion gehalten zu werden, war keineswegs ausgeschlossen, und er bedurfte Empfehlungen von einflußreicher Seite, um diesen Verdacht nicht weiter um sich greifen zu lassen. Über diese Reisen im östlichen Himalaya, sowie durch Kaschmir und Ladak liegen zwei interessante Reiseberichte aus der Feder des Ehepaares Wereschtschagin in Form von Tagebuchblättern vor, die unmittelbar unter dem Eindruck des Gesehenen niedergeschrieben wurden und sich gut lesen. Der Weg führte in diesem gewaltigsten Hochgebirge der Erde durch Gegenden, wo für die Befriedigung der unentbehrlichsten menschlichen Bedürfnisse, wie Essen und Trinken bald überhaupt gar nicht, bald in höchst mangelhafter Weise gesorgt war, und wo die Menschen zum Teil nicht einmal die Bedeutung des Geldes kannten, über Pässe, die mit ewigem Schnee bedeckt sind und wo die Führer sich weigerten, mitzugehen, oder die Reisenden unterwegs im Stich ließen, auf Höhen, wo sie jeden Augenblick der Gefahr ausgesetzt waren zu erfrieren oder verschüttet zu werden.

Aber der Anblick der unvergleichlichen Gipfel des Hochgebirges, die erstaunlichen Farbenwirkungen, die sich dem Auge des

zubringen müssen, wenn es ihm nicht gelungen wäre, nach einem in der Nähe wohnenden Bekannten zu schicken, der für ihn Bürgschaft leistete. „Ich legte mir ernsthaft die Frage vor,“ bemerkt der Künstler, „ob eine ungehinderte Thätigkeit da möglich sei, wo der Verlust eines Fetzens Papier dergleichen Unannehmlichkeiten nach sich ziehen kann, und zog eine abermalige Reise nach Centralasien vor, wo man allerdings Gefahren gegenüber gestellt wird, aber doch frei atmen und malen kann.“

Der Erfolg, den er mit seiner Ausstellung errungen hatte, ließ seinen Wandertrieb nicht zur Ruhe kommen. Er plante eine größere Reise durch Sibirien, China und Japan, beschränkte sich schließlich aber darauf, in Gesellschaft seiner Frau, die ihn in seinen künstlerischen Plänen tapfer unterstützte, Indien, insbesondere die Hochgebirgsgegenden des Himalaya und der angrenzenden Gebiete kennen zu lernen. Dabei handelte es sich um eine Expedition, von der es sich im voraus nicht sagen ließ, ob er sie überhaupt beendigen würde. Gegenüber den Schwierigkeiten, die er dabei zu überwinden hatte, mochten ihm selbst seine Reisen im Kaukasus und Turkestan nur als eine leicht zu ertragende Vorübung erscheinen. Nachdem er sich bereits drei Monate in den buddhistischen Klöstern umgesehen und eifrig gemalt und gezeichnet hatte, kam ihm eine englische Zeitung zu Gesicht, worin seinem



Abb. 27. Samarkand.

Künstlers am Himmel, in der Luft und auf der Erde zeigten, das Überraschende der Flora und Fauna, die charakteristischen Typen, die ihm dort bei dem unmittelbaren Verkehr mit dem Volk entgegentraten, die Denkmäler und Tempel, die von einer uralten Kultur Zeugnis ablegten, sowie das Studium der wiederzusehen, siedelte er nach Paris über. Er wollte aber, um bei der Ausführung seiner Gemälde ungestört zu bleiben, nicht in der Stadt selbst wohnen, sondern sich an einem der vielen malerisch gelegenen Vororte niederlassen. Zu diesem Zweck dachte er zuerst an Auteuil, entschied sich dann



Abb. 28. Grab Tamerlans.

religiösen Gebräuche des Landes interessierten Wereschtschagin so außerordentlich und regten ihn zu einer solchen Arbeitsfreudigkeit an, daß er darüber Mühseligkeiten aller Art und Anfälle von Krankheit gern vergaß. Er lebte dort anderthalb Jahre bis zum Frühling 1876. Im April dieses Jahres, nachdem er in Agra infolge der beschwerlichen Reise und geistiger Überanstrengung kaum noch gehofft hatte, Europa aber für Maisons-Laffitte, ein anmutiges Dörfchen, das nur zwei Meilen von Paris und mit bequemer Bahnverbindung an der Seine liegt und mit seinen schönen Villen und Spaziergängen wohl dazu angethan war, die Phantasie eines Künstlers, der sich mit großen Aufgaben beschäftigte und sich zu ihrer Lösung ganz nach individuellem Geschmack und Bedürfnis einrichten mußte, anzuregen und zu fesseln.



Abb. 29. Bettler in Samarkand.

In Maisons=Laffitte erbaute sich Wereschtschagin im Jahre 1877 ein Haus mit zwei Ateliers. Das eine von ihnen war für die Arbeiten während des Winters bestimmt, hatte eine Länge von hundert Fuß, eine Breite von fünfzig Fuß (Abb. 67) und bekam die Beleuchtung von der Seite, die eine fast ununterbrochene Glasfläche darstellte, durch die das Licht bis in die entferntesten Winkel des Ateliers frei hineinflutete. Das andere Atelier hatte eine rundliche Form, war oben offen und nur mit einer Art Schirm zur Abhaltung von Sonne und Regen bedeckt. Es stand auf eisernen Schienen und konnte um seine Achse beliebig hin und her bewegt werden, so daß der Künstler in jeder Jahres= und Tageszeit die Beleuchtung so stellen konnte, wie er sie für seine Bilder gerade brauchte. In diesen Räumen faßte er den Plan zu einer Reihe von zehn großen Gemälden, auf denen er die Geschichte Indiens von der Ankunft der Engländer und der Begrüßung des Großmoguls bis zur Reise des Prinzen von Wales als moderne Epopöe in Farben erzählen wollte. So stellte er das Grabmal dar, das der Großmogul Akbar seinem Berater und Freunde Selim Tschisti errichtete, einem Mann, der wegen seines reinen Lebenswandels bis zur Gegenwart von den Muselmännern in Indien hoch verehrt wird. Das Monument wie das Fenster besteht aus reinem Marmor, auf der Veranda zeigen sich Wallfahrer im Gespräch mit den Nachkommen des Heiligen, die den religiösen Dienst verrichten. Die Perlmoschee in Agra, die wir auf einem anderen Bilde erblicken, zeigt einen im maurischen Stil ausgeführten Tempel von weißem Marmor ohne weitere Verzierungen aus dem Jahr 1654, und ebenso bemerkenswert ist der Empfangssaal im Palast zu Agra, ein mit Steinspitzen bedeckter Raum, der eines der schönsten architektonischen Denkmäler der Vergangenheit darstellt, und dessen in Verfall geratene Pracht auf Veranlassung des Künstlers durch Layal, den Gouverneur der Provinz, wiederhergestellt wurde. Dreimal ist von Wereschtschagin Tadsch, zweimal von der Flußseite und einmal vom Garten aus, dargestellt worden, ein Grabmal, das der Großmogul Schach Dschechan seiner Lieblingsfrau erbaute. Das Gebäude ist aus weißem Marmor erbaut und von oben bis unten mit einer solchen Masse von Ornamenten aus Lapis Lazuli, Malachit und Karneol besetzt, daß im Lauf von 17 Jahren 20000 Menschen daran arbeiten mußten, und die Bausumme die Höhe von hundert Millionen Francs erreichte. Volkstypen aus den verschiedenen Provinzen des Reiches, Ansichten von seltsamen Tieren, Bilder von den höchsten Bergen der Erde wie des Katschintschinga im Himalaya

wechseln in bunter Reihe ab und lassen keinen Zweifel darüber, daß Wereschtschagin, wenn nicht unerwartete Ereignisse dazwischen gekommen wären, seinen Plan sicher ausgeführt hätte.

Ein Bild von riesigen Dimensionen (Abb. 38) zeigt uns den künftigen Kaiser von Indien, den Prinzen von Wales, eine Komposition von außerordentlichem Schwung, die ganz erfüllt ist von orientalischer Pracht und phantastischer Größe, und die roten Uniformen der Engländer mit der bunten Tracht der Indier, ihren glänzend angeschirrten Pferden, ihren Waffen, Wappenschildern und kostbaren Edelsteinen zu einer überraschenden und doch nicht verwirrenden Fülle von Eindrücken vereinigt. Von den einheimischen Herrschern, die dem zukünftigen Beherrscher Großbritanniens huldigten, zeichnete sich vor allem der Maharad-Schah von Dscheipur aus, der den Befehl erlassen hatte, daß seinem fürstlichen Gast zu Ehren sämtliche Häuser seiner Residenz ohne Ausnahme rosa angestrichen werden sollten. Den architektonischen Hintergrund des Gemäldes bilden die Gotteshäuser der Hindus, namentlich ein mehrstöckiges palastartiges Gebäude, das fast den ganzen Hintergrund einnimmt und auf dessen Terrassen und Balkons überall Scharen von Zuschauern sichtbar werden. Auf der ganzen Straße, soweit sie sichtbar ist, bewegt sich in einer gebogenen und perspektivisch überaus wirksam gedachten Linie ein Zug von gewaltigen Elefanten, an deren Köpfe die Reiter, die sie auf ihren Pferden begleiten, kaum heranreichen und vor, hinter und neben denen sich der Festzug entwickelt, so daß wir bei der Menge der Figuren glauben, gar kein Ende absehen zu können. Vier Elefanten schreiten heran, der fünfte ist nur angedeutet. Auf dem Kopf jedes einzelnen sitzt der Führer und lenkt ihn mit einem langen Stabe. Auf dem Rücken des Tieres ist in Form eines Schlittens ein Thron aufgebaut, und wir erblicken den indischen Herrscher im eifrigen Gespräch mit dem Prinzen von Wales. Die dekorative Wirkung, zu welcher sich das Bild steigert, hat den Künstler nicht gehindert, auch alles einzelne mit jenem Fleiß und jener Gewissenhaftigkeit auszuführen, von der die Genialitätssucht so gern glaubt, sich lossagen zu können, während das wirkliche Genie nur selten mit sich völlig zufrieden ist und sein Bestes nur mit Anspannung aller seiner Kräfte zu erreichen vermag. In seiner Münchener Zeit hat Wereschtschagin oft 12—15 Stunden täglich gearbeitet, und wie oft wollte ihm dabei der Mut sinken, wie vieles ist von dem, was gewiß den Stempel hohen Wertes gehabt hat, in das Feuer des Kaminofens gewandert, weil es seinen Schöpfer nicht völlig zufrieden stellte!

Dreimal hat Wereschtschagin das Entsetzliche des Todes dargestellt, wie er seine



Abb. 30. Gefängnis in Samarkand.

Opfer nicht nach vorausgegangenem Kampf auf dem Schlachtfelde ereilt, sondern als Strafe nach vorausgegangener Verurteilung im Namen des Gesetzes und der Obrigkeit, sowie zur Abschreckung vor versammeltem Volk über eine ganze Reihe von Schuldigen verhängt wird. Hinrichtungen, wie sie im westlichen Europa als Sühne für das schwerste Verbrechen, den Mord, von der Hand des Henkers ausgeführt werden, in England und Österreich durch den Strang, in Frankreich durch die Guillotine, in Deutschland durch das Beil, haben für die



Abb. 31. Thür eines Gartens in Tschugutschak.

Phantasie des Russen etwas ganz besonders Furchtbares, weil sie im gewöhnlichen gesetzlichen Verfahren dort nicht vorgesehen sind. Danach gibt es im Zarenreiche eigentlich keine Todesstrafe, sondern nur eine lebenslängliche Verschickung nach Sibirien und Verurteilung zur Zwangsarbeit, selbst für den Mörder. Hinrichtungen erfolgen nur auf Grund von Verurteilungen, die durch außerordentliche Gerichtshöfe bei Verbrechen gegen die Person des Kaisers ausgesprochen werden. Wereschtschagin hat drei ganz verschiedene Arten von öffentlichen Hinrichtungen, im alten Rom, in Indien und in seiner Heimat, dargestellt. Auf dem ersten Bilde (Abb. 39) erblicken wir die hohe Mauer, welche die ewige Stadt umgibt und mit ihren Zinnen und Türmen so viel blutige Köpfe gesehen hat, daß der Reisende noch heute bei der Betrachtung ihrer Steine wie in einem Geschichtsbuch zu lesen glaubt. Unter einem wolkenbedeckten düsteren Himmel sind an einer Stelle, wo der Boden hügelig ansteigt, drei Kreuze aufgeschlagen, und an sie sind die nur halb mit Linnen bedeckten Gestalten dreier Menschen geschlagen, die für ihren Glauben den Tod erdulden. Sie werden in ihrem Todeskampf von drei Männern betrachtet, die vor ihnen stehen, und aus deren unmittelbarer Nähe die schaulustige Menge durch die mit Lanzen bewaffneten Soldaten zurückgehalten wird. Seine eigenartige Kunst verrät der Maler in der lebendigen und charakteristischen Durchführung all der Männer und Frauen, Reiter und Fußgänger, die dicht zusammengedrängt im Vordergrund des Bildes sichtbar werden und dem erschütternden Schauspiel mit den verschiedenartigsten Empfindungen, von Hohn und kaltherziger Neugierde bis zur innigen Teilnahme und Rührung folgen, ohne daß die Bewegung, die durch die Masse zuckt, irgendwie theatralisch erkünstelt wäre. Auf dem zweiten Bilde (Abb. 40) wohnen wir einer Exekution von unerhörter Grausamkeit bei, die von der englischen Staatsgewalt nach der Unterdrückung des indischen Aufstandes an den Schuldigen verübt wurde. Wir erblicken eine Reihe in gleichmäßigen Abständen aufgestellter Kanonen und im Hintergrund des weiten Platzes Soldaten, die das Gewehr präsentieren. An den Mündungen der Kanonen sind durch die Speichen der Räder Balken gezogen, und an diese sind je einer der zum Tode verurteilten Indier, denen außerdem die Füße gefesselt sind, gebunden worden. Zwischen den Soldaten, die in strammer Haltung neben den Kanonen stehen und sie bedienen, werden die weißgekleideten Gestalten der Unglücklichen sichtbar, die auf so furchtbare Weise im nächsten Augenblick vom Leben zum Tode befördert werden und die Qual ihrer Todesangst im schmerzlichen Stöhnen, im krampfhaften Emporrichten des Körpers oder im völligen Zusammenbrechen mit erschütternder Naturwahrheit ausdrücken. Das dritte Bild (Abb. 41) führt uns zu einer Hinrichtung von Nihilisten, vermutlich nach dem Semenowplatz in Peters-

burg, an einem kalten Wintertage, wo im Hintergrunde die rauchenden Schornsteine der Fabriken sichtbar werden, und berittene Mannschaften die Menge im weiten Umkreise zurückhalten. Inmitten des Platzes sind fünf Galgen aufgeschlagen, an denen bereits zwei Verurteilte hängen, während die Exekution noch ihren Fortgang nimmt, denn um die Richtstätte drängen sich die als Zeugen zugelassenen Zuschauer zu einem dichten Haufen, während die Gruppe von Männern und Frauen, die im weiteren Abstande und im Vordergrunde des Bildes sichtbar werden, dem Beschauer fast alle in gleichmäßiger Spannung und Erwartung den Rücken zuwenden. Das Ganze wirkt, von seinem schauerlichen Gegenstand abgesehen, als Winter- und Schneestudie und zwar derartig, daß die Luft infolge des bewölkten Himmels und der dicken Flocken den ganzen Vorgang wie mit einem Nebelschleier bedeckt, und die Schneemassen sich erst beim Herabfallen auf die Erde in weiße Punkte und Sterne verwandeln, die auf den Pelzen, Mänteln und Mützen haften bleiben. An jeder einzelnen Figur erkennt der Beobachter sofort, daß er sich in Rußland befindet.

Aus der künstlerischen Sammlung und Vertiefung in den reichen Arbeitsplan, den er für die nächsten Jahre entworfen hatte, wurde Wereschtschagin 1877 herausgerissen durch die Nachricht vom Ausbruch des russisch-türkischen Krieges. Er schloß sein Atelier in Maisons-Laffitte und begab sich auf den Schauplatz, wo zwischen den beiden Völkern die blutige Entscheidung getroffen werden sollte. Wie in Turkestan wollte er auch bei dieser Gelegenheit nicht wie andere Schlachtenmaler hinter den Ereignissen zurückbleiben und erst dann, wenn alles vorbei war, mit seinem Skizzenbuche hervortreten, sondern diesen europäischen Krieg ebenso wie jenen asiatischen aus unmittelbarster Nähe kennen lernen und der Gefahr unerschrocken ins Auge sehen. Die Frage, die ihn immer wieder beschäftigte: Was ist der Krieg? sollte für ihn in ihrem ganzen Umfang mit unwiderleglicher Bestimmtheit beantwortet werden. Er stand nacheinander in nahen Beziehungen zu General Gurko und Skobeleff, von dem



Abb. 32. In den Ruinen von Tschugutschak.



Abb. 33. Zu Tode verwundet.

im Hospital und kam dann in ein Lazarett nach Bukarest, wo er fast zwei und einen halben Monat blieb. Er hatte auch, nachdem er wieder gesund geworden und zur Armee zurückgekehrt war, allerlei Ungemach zu bestehen. Er war vom Detachement Gurkos zu dem Skobeleffs übergegangen, weil er sich von den Unternehmungen dieses Brausekopfes mehr Anregung für seine malerischen Entwürfe versprach. Die Studien, die er bis dahin angefertigt hatte, übergab er einem Bekannten, der ihm versprach, sie alle nach der Wohnung des Künstlers in Sistowo zu bringen. Zum Unglück gingen sie aber alle verloren, etwa 30—40 Blätter, die er alle auf dem Schlachtfelde, oft unter dem feindlichen Feuer, entworfen hatte. Er kam durch seinen Wagemut auch später noch in Lebensgefahr. Als er bei der Schlacht von Scheinowo die Stellung der türkischen Geschütze und die Aufstellung von Skobeleffs Stab zeichnete, rollte ein Granatsplitter, der sich noch jetzt in seinem Besitz befindet, bis an seinen Stuhl heran. Tief ergriffen wurde Wereschtschagin ferner von der Nachricht, daß einer seiner Brüder während des Feldzuges sein Leben lassen mußte.

in Beziehung zu unserem Künstler noch später die Rede sein soll. In einem Torpedoboot, das zu sinken anfing, hätte er unter dem Feuer der Türken auf der Donau beinahe sein Leben eingebüßt. Eine Kugel hatte den Boden des Bootes getroffen, war abgeprallt und hatte zum Glück am Knochen vorbei ihm die Hüftmuskel durchbohrt. Er fiel rücklings hin, konnte sich jedoch bald wieder erheben. In seinem Buche „Vom Kriegsschauplatz in Asien und Europa,“ deutsch von Alexis Markow, Berlin 1895, in dem er wertvolle Erinnerungen an seine Feldzüge zusammengestellt hat, erzählt er seinen Zustand folgendermaßen: „Als ich mich nach dem Sturz erhoben hatte, stellte ich mich wieder auf, doch begann ich allmählich ein unangenehmes Gefühl im rechten Bein zu verspüren. Ich faßte nach der schmerzhaften Stelle. Die Beinkleider waren an zwei Stellen entzwei, der Finger drang bequem in das Fleisch ein. Ei, ei, ich bin wohl verwundet? Ja, die ganze Hand ist voll Blut. Wie einfach ist das! Früher dachte ich, das sei viel umständlicher.“ Wereschtschagin blieb einige Zeit in Giurgewo

In Bukarest wohnte er der Verhaftung eines Spions bei und hielt den Vorgang auf einem interessanten Bilde fest, das sich stofflich mit dem deckt, was er in dem vorhin erwähnten Buche davon erzählt: „Wir ließen uns auf einer Bank dem Hause gegenüber nieder, welches Oberst Parenzow und der Adjutant des Oberstbefehlshabers betraten. Vor der Hauseinfahrt wurden vorn und auf den Seiten je zwei Soldaten aufgestellt. Wir saßen da, warteten ziemlich lange, und ich wollte schon in das Haus gehen, um die Prozedur der Durchsuchung und Fragestellung mit anzusehen, doch Skobeleff, der Vater, hielt mich zurück. Endlich traten sie heraus vor die Hauseinfahrt. Vor ihnen schritt der Spion, die Hände in den Rocktaschen, als wenn er sagen wollte, daß die ganze Geschichte ihn nichts angehe, da er un=

schuldig sei. Als er jedoch die Soldaten bemerkte, begriff er doch, daß die Sache ernst werde, blieb einen Augenblick stehen, seufzte tief . . und betrat die Stufen der Treppe.“ — Der Übergang über den Balkan, die Erlebnisse am Schipkapaß ließen das Panorama des Krieges in seiner ganzen Breite an ihm vorbeiziehen. Er befand sich bei Skobeleff in einer eigentümlichen Stellung, die sich nur aus seinen freundschaftlichen Beziehungen zum „weißen General“ erklären läßt. Er war nicht nur Künstler und Soldat in einer Person, folgt und getötet habe, die aber in Wahrheit gar nicht existierten. Daneben vollführte er eine wirkliche Heldenthat, indem er sich als Turkmene verkleidete und unter fortwährender Lebensgefahr mit zwei Reitern einen Weg nach Chiwa auskundschaftete, wofür er das Georgskreuz erhielt. Der Maler erzählt noch eine ganze Reihe von Charakterzügen seines Freundes, dem es bei aller Verlogenheit und Phantasterei doch nicht an ritterlichen Zügen fehlte, und der trotz seines rücksichtslosen Vorgehens im Angriff von den Truppen vergöttert



Abb. 34. Laßt sie kommen!

sondern wurde auch zu allerlei diplomatischen und Verwaltungsdiensten verwendet. Über Skobeleff hat Wereschtschagin eine eigene Abhandlung geschrieben, ohne Frage das Beste, was über den merkwürdigen Mann gesagt worden ist, weil es die meisten Widersprüche im Wesen dieses Charakters verständlich macht. Wereschtschagin hatte Skobeleff schon im Jahre 1870 in Taschkend als Rittmeister bei den Husaren kennen gelernt. Er war ein hübscher Bursche, zeichnete sich aber schon damals durch sein fürchterliches Aufschneiden aus. Als er von einer Rekognoszierung der Grenze von Buchara zurückkehrte, gab er in seinem Berichte eine Schilderung von den Räubern, die er geschlagen, verwurde. Nach der Schlacht bei Scheinowo hielt er eine Revue über seine siegreichen Truppen ab, gab dabei seinem Pferde plötzlich die Sporen und sprengte so schnell die Front entlang, daß seine Begleitung ihm kaum folgen konnte. Er flog auf seinem Schimmel an den Soldaten vorbei, hielt seine Mütze hoch über seinem Haupt empor und rief ihnen mit hell klingender Stimme zu: „Im Namen des Vaterlandes, im Namen des Zaren, Dank, Brüder!“ wobei ihm Thränen in den Augen standen. Diese Worte riefen bei den Soldaten einen unbeschreiblichen Enthusiasmus hervor. Alle Mützen flogen in die Höhe und immer lauter schrieen sie: Hurra! Hurra! Die Stimmung dieser Situation drückt sich in



Abb. 35. Vergessen!

einem hübsch aufgefaßten Bilde des Künstlers lebendig aus (Abb. 42).

In der Monatsschrift „Die Waffen nieder“ sagte Wereschtschagin einmal: „Es ist schwer wiederzugeben, in Worten zu schildern, was ein Gefecht oder die Hitze des Gefechtes ist, weil dabei jede Minute etwas Neues, Unerwartetes bringt. Die Teilnahme am Gefecht wirkt allerdings nicht nur auf mich, sondern auf jeden aufregend. Die Leute werden geradezu wahnsinnig, schimpfen und schreien derartig, daß am Ende des Kampfes alle, vom General bis zum Soldaten, heiser werden. Trotzdem man durch die Kampfeswut hingerissen wird, ist man sich der Nähe des Todes stets bewußt, und als ich ins Feuer kam, habe ich stets erwartet: ‚Bald, gleich wird's mich erreichen!‘ Dabei dachte ich stets: ‚Und hast du es nötig gehabt, dich hierher vorzudrängen, hast du dich nicht davon fern halten können? Jetzt, Bruder, zahle für deine Voreiligkeit.‘“ Und weiter sagt er: „Man hat mich deshalb getadelt, daß ich die Schattenseiten des Krieges, nur entsetzliche Scenen, zum Vorwurf genommen habe. Ich antworte aber darauf, daß nicht wenige im höchsten Grade dramatische Sujets vorhanden waren, vor denen ich unmittelbar zurückgewichen bin, weil ich mich nicht im stande fühlte, sie auf der Leinwand wiederzugeben. Mein Bruder, der beim General Skobeleff Ordonnanz war, wurde beim dritten Sturm auf Plewna getötet, und nachdem der Ort, wo er fiel, vom Feinde bald besetzt war, konnte ich seinen Leichnam nicht bergen. Als sich Plewna nach drei Monaten ergeben hatte, ging ich an jene Stelle und fand sie mit Leichen und Gefallenen oder, richtiger gesagt, mit deren Skeletten bedeckt. Soviel ich ihn auch suchen mochte, sah ich nur überall mir entgegengrinsende Schädel und hier und da noch mit Fetzen bedeckte Skelette, die mit den Händen irgendwo in die Ferne hinwiesen. Welcher von ihnen war mein Bruder? Ich habe die Kleiderreste genau betrachtet, die Schädelknochen, die Augenhöhlen ... ich hielt es nicht aus: die Thränen flossen in Strömen, und lange konnte ich dem lauten Schluchzen nicht Einhalt gebieten. Trotzdem setzte ich mich

nieder und entwarf eine Skizze dieser im vollen Sinne des Wortes an Dantes Hölle erinnernden Situation. Ein solches Bild mit meiner Gestalt inmitten all dieser Skelette, die ich auseinander warf, wollte ich wiedergeben. Aber sogar nach einem Jahre, nach zwei Jahren schnürten mir dieselben Thränen die Kehle zu, sobald ich mich vor die Leinwand setzte, und sie ließen mich nicht fortfahren, so daß ich nicht im stande war, dieses Bild zu vollenden."

Von den Bildern aus dem russisch-türkischen Kriege führen wir unseren Lesern die bekanntesten und eindrucksvollsten in Reproduktionen vor, Studien nach der Natur, die in ihrer ergreifenden Wahrheit unser Herz wehmutsvoll bewegen, wie sie uns mit Bewunderung für den Künstler erfüllen, der aus den Schrecken des Krieges heraus eine solche Fülle unmittelbarsten Lebens in die Stille seines Ateliers zu übertragen und für die Freunde seines Schaffens dauernd sichtbar zu machen wußte. Die russischen Truppen hatten es nicht nur mit den Türken, sondern auch mit den Schrecken des Winters auf der Balkanhalbinsel aufzunehmen, der ebenso verheerend in ihre Reihen einbrach und Tausende von Opfern verlangte. Unter Bergen von Schnee mußten die Soldaten in ihren Laufgräben liegen, ohne sich in Erwartung des Feindes rühren zu können, so daß sie schließlich ganz eingehüllt waren von den weißen, immer dichter herabfallenden Flocken und die Glieder ihnen erstarrten (Abb. 43). „Am Schipkapaß alles ruhig," hatte der Bericht des Generals Radetzky gelautet, als in Wirklichkeit die Schneewehen immer verhängnisvoller wurden und die Vorposten, die tapfer aushielten, wo sie der Befehl ihres Vorgesetzten hingestellt hatte, in dem kalten Element versanken, nachdem ihre Kräfte durch den eisigen Frost gebrochen waren. So steht auch der Posten auf drei zusammenhängenden Bildern von Wereschtschagin (Abb. 44—46) zuerst aufrecht inmitten der Wüste von Schnee und Eis, bis über die Ohren eingehüllt, um den



Abb. 36. Im Versteck.

Unbilden der Witterung zu trotzen. Aber das Schneewehen wird immer gewaltiger, seine Kraft immer geringer, er hält das Gewehr noch im Arm, duckt sich aber schwer atmend nach vorn und steckt die Hände in die Ärmel seines Mantels. Endlich ist er im Schnee zusammengesunken und man erblickt nur Teile seines Körpers, dem der Winter ein Grab bereitet hat. Auf einem anderen Bilde (Abb. 47) betrachtet der Posten die Gräber auf Schipka, namentlich ein großes, frisches, mit Blumen geschmücktes, unter dem seine gefallenen Kameraden liegen und verrichtet mit abgezogener Mütze ein Gebet für die Toten. „Vor dem Angriff" (Abb. 48) und „Nach dem Angriff" (Abb. 49) zeigt uns den Gegensatz in der Aufstellung und Beschaffenheit der Truppen vor dem Beginn und am Ende der Schlacht. Dort liegen sie in langen Reihen im Grase, halten das Gewehr in den Händen und spähen nach dem Feinde, zu dessen Empfang mit Pulver und Blei ihnen die zur Seite stehenden Offiziere das Zeichen geben werden. Hier gewahrt man eine Unzahl von Verwundeten im schrecklichen Durcheinander, von denen nur einem kleinen Teil in den aufgeschlagenen Zelten Hilfe und Linderung ihrer Qualen gebracht werden kann. Furchtbar wirkt auch der „Transport der Verwundeten" (Abb. 50) auf der staubigen Landstraße. Wir glauben das Stöhnen der Soldaten zu hören, die in ihren von Ochsen langsam gezogenen Bauernwagen liegen und bei jedem Schritt, den die Tiere machen, ihre Schmerzen fühlen, während die stechende Sonne und der durch die lange Reihe der Wagen aufgewirbelte Staub ihre Qual noch mehr erhöhen. Das Rührendste von all diesen Bildern ist wohl die „Einsegnung der Gefallenen" (Abb. 51). Wir erblicken ein sich weit erstreckendes ebenes Terrain und auf ihm zwischen dürr aufsprießenden Halmen die Leiber von Gefallenen, die in langen Reihen dicht nebeneinander gelegt sind als überreiche Ernte des Todes. Der Geistliche steht in seinem reichen Ornat, beugt sich, während ihm Thränen aus den Augen strömen, vor den Leichen und schwingt sein Rauchfaß. Hinter ihm steht ein Soldat, der diesen Vorgang ohne tieferen Anteil mit den Händen auf



Abb. 37. Parlamentäre.



Abb. 38. Der Prinz von Wales in Indien.

dem Rücken betrachtet. Auf dem Bilde „Kaiser Alexander vor Plewna" (Abb. 52) sehen wir den Monarchen auf einem Hügel in sitzender Stellung und umgeben von seinen Generalen. Es war ein trüber Tag mit schwer herabhängenden Wolken, aus denen ein feiner Regen herniederfiel. Unaufhörlich vernahm man das Donnern der Geschütze und das Knattern der Gewehre, so daß nach wenigen Stunden alles in Rauch gehüllt war, der das Schlachtfeld bedeckte.

In fieberhafter Thätigkeit hatte Wereschtschagin den Cyklus seiner Bilder aus dem russisch-türkischen Kriege beendigt. Er hatte dazu nicht mehr als zwei Jahre gebraucht und sich während dieser Zeit von allem Verkehr mit der Welt fern gehalten und nur seiner Arbeit gelebt. Anfang des Jahres 1880 wurden diese reichen Früchte seines Fleißes zum erstenmal ausgestellt, in Petersburg im Hause Besobrasow an der Fontanka. Sie füllten nicht weniger als sieben Säle an, und die größeren mußten aus Mangel an geeignetem Licht elektrisch erhellt werden. Vom Hofe erschien zuerst der Großfürst Wladimir, betrachtete alles genau und drückte dem Künstler seine besondere Zufriedenheit aus. Kaiser Alexander II. wollte die Kunstwerke ebenfalls kennen lernen, mochte sich aber nicht entschließen, die für das große Publikum bestimmte Ausstellung zu besuchen, sondern ließ sich die packendsten in sein Winterpalais bringen, wo die Gemälde ihm in dem weißen Nikolaisaal vorgeführt wurden. Der Kaiser betrachtete die Bilder ganz allein, blieb vor jedem einzelnen in tiefer Bewegung stehen und sagte leise vor sich hin: „Alles ist wahr; so sah es wirklich aus." Als dann die Ausstellung wieder eröffnet wurde, strömte das Publikum noch zahlreicher als früher hin. Am originellsten benahm sich Skobeleff, indem er immer vor das Bild trat, auf dem ihn Wereschtschagin vor seinen Truppen geschildert hatte und dem Künstler einmal über das andere mit dem Ausruf: „Wassili Wassiljewitsch, wie ich dich liebe!" um den Hals fiel. Im Laufe der Jahre erschien die Sammlung in Wien, Paris, Berlin, Dresden, Hamburg, Brüssel und Pest, immer mit dem gleichen Erfolg beim Publikum wie bei den Künstlern. In Berlin war sie in dem mächtigen Königssaal des Kroll-

schen Etablissements ausgestellt, ebenfalls wie in Petersburg bei elektrischem Licht.

Nachdem Wereschtschagin noch einmal Indien besucht hatte, trat er im Jahre 1884 eine Reise nach Syrien und Palästina an, um die heiligen Stätten aufzusuchen, auf denen der Erlöser gewandelt ist. Schon im darauf folgenden Jahre hatte er die dort empfangenen Eindrücke in einer Sammlung von vierundfünfzig Bildern künstlerisch verwertet, mit denen er, seinem Grundsatz getreu, eine Rundreise durch die europäischen Hauptstädte antrat. Er begann diesmal mit Wien, wo er bereits vor vier Jahren eine so freundliche Aufnahme im Künstlerhause gefunden hatte. Der Katalog, der damals von ihm herausgegeben wurde, war mit ausführlichen Erläuterungen versehen, die der Beschauer um so weniger entbehren konnte, als die meisten von diesen Bildern eine genaue Kenntnis der Bibel und des geschilderten Landes zum Teil schon voraussetzten. Wir erblicken z. B. eine verfallene Mauer mit einem sich daran anschließenden, orientalisch geformten Turm und davor ein Grabmal. Erst aus der Erklärung Wereschtschagins erfahren wir, daß diese Stelle in Hebron zu finden sei, wo Abraham von den drei Wanderern besucht wurde, die ihm die Geburt eines Sohnes sowie den Untergang Sodoms und Gomorrhas verkündeten. Außer Sarah, die hier starb, sind auch Abraham, Isaak und dessen Frau Rebekka an dieser Stelle bestattet. Juden und Muselmännern ist diese Stätte Gegenstand frommer Verehrung. In die Moschee werden Christen nur äußerst selten zugelassen, und keinem von ihnen ist es bisher gelungen, die Höhle selbst zu betreten, von der ein Rabbiner Namens Benjamin im siebzehnten Jahrhundert behauptete, die Gräber der Patriarchen dort gesehen zu haben. Das Tote Meer, wo Christus betend und fastend vierzig Tage weilte, sehen wir auf einem anderen Bilde vom Fuß des Berges. Die Grabstätten Josefs und Samuels, der Brunnen Jakobs, das Thal Esdrelon und die Quelle Gideons, wo so oft die Israeliten zu den Waffen gegriffen haben, um ihr



Abb. 39. Hinrichtung in Rom.

Land gegen feindliche Nachbarvölker zu verteidigen, die Höhle von Endor, wo die berühmte Zauberin gelebt haben soll, Trümmer von Tempeln, Ansichten vom Berge Tabor und dem Berg der Versuchung, noch andere Bilder von Grabmälern, Porträts von Arabern, Juden, russischen Einsiedlern geben uns eine Vorstellung des Landes und seiner Bewohner und erfüllen uns oft mit Zweifeln darüber, ob das Leiden und Sterben des Erlösers, seine Versuchung und seine Verklärung sich gerade auf den Stätten abgespielt haben kann, an die der christliche Glaube bei der Geschichte des Heilands zunächst denkt. Freilich dürfen wir auch nie vergessen, welche Völkerbewegungen über diese Ortschaften hinweggegangen sind, und wie diese dazu beigetragen haben, ihren äußeren Anblick zu verändern. Immerhin wird man zugeben müssen, daß Wereschtschagin auch bei diesen Studien aus Palästina persönliche Eindrücke, wissenschaftliche Forschungen und Traditionen unter den jetzt lebenden Völkern des Orients zu einem künstlerischen Ganzen geschickt und geschmackvoll verschmolzen habe.

Denn tiefste künstlerische Bedeutung wird man unter diesen Gemälden ohne Frage der „Salomonsmauer" zuerkennen (Abb. 53), zu welcher der Künstler folgende Erklärung gegeben hat: „Dieser Ort heißt Stätte der Trauer, da seit uralter Zeit die Judäer das Recht hatten, hierher zu kommen, anfangs einmal im Jahr, am Tage der Zerstörung Jerusalems, allerdings nur gegen Zahlung eines hohen Tributs an die muselmännischen Behörden; gegenwärtig kommen sie zu jeder Zeit und beklagen ungehindert ihre einstige Heimat und ihre großen Vorfahren. Selten begegnet man einer rührenderen Sitte. Juden beiderlei Geschlechts, jeglichen Alters und von allen Ecken der Welt klagen und beten hier mit lautem Weinen und benetzten die heiligen Steine buchstäblich mit ihren Thränen." Mit erstaunlich wirksamer perspektivischer Berechnung tritt uns auf dem Bilde die Mauer als eine hochaufragende Steinmasse entgegen, die dadurch noch gewaltiger erscheint und noch mehr zu unserer Phantasie spricht, daß ein Teil von ihr über den Rahmen des Bildes



Abb. 40. Hinrichtung aufständiger Indier durch die Engländer.



Abb. 41. Hinrichtung von Nihilisten.

hinaustritt. Die sechs unteren Steinreihen stammen noch aus der Zeit Davids und Salomons, die mittleren aus der Herrschaft des Herodes und die oberen aus der muselmännischen Periode. Einen geradezu beispiellosen Fleiß hat Wereschtschagin auf die Ausführung jedes dieser Steine verwendet und ihn in der Farbe und Form des Steines, in der Art, wie er der Mauer eingefügt, verwittert und in den Fugen mit wild wucherndem Gezweig bedeckt ist, jedesmal anders gestaltet. Wereschtschagin glaubte bei der Vollendung dieser Arbeit mit seiner Kraft zu erlahmen. Wiederholt legte er verstimmt und unglücklich den Pinsel beiseite und beschloß, sein Bild niemals wieder anzusehen, weil es ihm nicht genügte. Offenbar hat aber gerade diese peinliche und unermüdliche Gewissenhaftigkeit dazu beigetragen, die Salomonsmauer zu einem der vollendetsten Werke Wereschtschagins zu machen. Niemals ist es uns so klar geworden, daß Steine reden können wie bei der Betrachtung dieses Bildes, denn es erzeugt in der Seele des Beschauers die Vorstellung einer geradezu unendlichen Erhabenheit, vor der sich die Menschen beugen müssen. An den riesigen Wall drängen sich Pilger aus allen nur denkbaren Gegenden, und jeder von ihnen drückt seine Klage in verschiedener Weise aus. Sie schlagen sich die Brust und erfüllen die Luft mit Schmerzensgestöhn. Sie werfen sich der Länge nach auf die Erde, lesen in einem frommen Buche, sitzen oder stehen herum, und die Gläubigsten von ihnen haben sich stumm an die Mauer gedrückt, um sie mit ihren Küssen und Thränen zu bedecken. Die Poesie dieses Bildes ist eine überwältigende und zeigt, daß der Künstler in seiner Vielseitigkeit auch religiöse Stoffe, die mit rein menschlichen Empfindungen zusammenhängen, vollendet zu gestalten weiß.

Sechs von diesen Bildern stellen den Heiland selbst dar und werden durch Stellen aus dem Evangelium im Katalog erläutert. Zuerst erblicken wir die heilige Familie, dann Jesus bei Johannes am Jordan, Jesus in der Wüste, Christus auf dem See Tiberias, die Weissagung und endlich die Auferstehung Christi. Die Auffassung und

Durchführung dieser Bilder war eine durchaus realistische. Wereschtschagin konnte sich nicht dazu entschließen, Idealgestalten zu schaffen, wie sie in Wahrheit niemals existiert haben konnten, sondern ging von der Anschauung der Wirklichkeit aus, wie sie sich ihm auf seinen Reisen erschlossen hatte. Auch Christus war für ihn nur ein Mensch, wenn auch der reinste und edelste, der jemals gelebt hat. Er bemühte sich, ihn mit unbefangenen Augen inmitten seines Volkes und des Landes zu erblicken. Dabei hatte er freilich nicht mit der Empfindlichkeit des katholischen Glaubens und seiner Hüter gerechnet. Der Erzbischof von Wien, Ganglbauer, erließ einen öffentlichen Protest gegen die Christusbilder, welche die Geschichte des Erlösers in Linien und Farben in ähnlicher Weise schildern wollten, wie es Renan in seinem bekannten Buche in Worten gethan hat, und nannte sie eine Profanation und Beleidigung für den guten Katholiken. Damit wurde ein heftiger Streit in der Presse entfacht, deren unbefangen denkender Teil natürlich die Rechte des freien künstlerischen Schaffens angemessen vertrat, während die klerikal gesinnte Journalistik sich nicht mit einer vorurteilslosen Prüfung der Gemälde begnügte, sondern für den entrüsteten Erzbischof ins Horn stieß. Auch die Witzblätter bemächtigten sich des Gegenstandes und wiesen auf die Reklame hin, die durch den kirchlichen Protest für den Künstler gemacht wurde (Abb. 54). In der That war der Protest des Wiener Erzbischofs nur dazu angethan, bei den Bewohnern der Kaiserstadt an der Donau ein ungewöhnliches Interesse an der Ausstellung hervorzurufen, die täglich Tausende von Menschen anzog und im lebhaften Für und Wider besprochen wurde. Wereschtschagin erließ von Maisons-Laffitte aus in würdiger Form eine Gegenerklärung, worin er auf den Ernst seiner Studien und die Reinheit seiner künstlerischen Absichten hinwies. Wie wenig es ihm übrigens darum zu thun war, religiöse Empfindungen zu zerstören oder zu beleidigen, bewies er am besten dadurch, daß er das Bild der Auferstehung Christi, welches in Wien am meisten Anstoß erregt hatte, wieder in die Kiste packte und auch in Berlin bei seiner zweiten Ausstellung im Krollschen Saale im Herbst 1886 unter Verschluß hielt.

So groß der Unterschied zwischen dem geschmeidigen, weltklugen, international beweglichen Wereschtschagin und dem schweren, düsteren, weltentsagenden Grafen L. N. Tolstoi auch sein mag, läßt sich doch die Behauptung rechtfertigen, daß zwischen diesen beiden Männern künstlerisch eine enge Verwandtschaft besteht. Sowohl der eine wie der andere zeichnet sich durch einen eigentümlich frischen und unmittelbaren Natur- und Volkssinn aus, der Selbstgesehenes und Selbsterlebtes mit der größten Schärfe und Bestimmtheit wiedergibt, der beim Schaffen davon völlig unabhängig ist, wie andere



Abb. 42. Skobeleff vor seinen Truppen nach der Schlacht von Scheinowo.

denselben oder einen ähnlichen Eindruck behandelt haben, und nur mit der Kraft der persönlich ausgebildeten Phantasie und Empfindung zu uns spricht. Beide berufen sich auf das Leben als ihren größten, ja einzigen Lehrmeister und stehen mit voller Seele für die Wahrheit ihrer Schilderungen ein. Es sind ähnliche, eigenartige Stoffe, die beide zu erfassen lieben, nur daß es den Maler namentlich in der ersten Periode seiner Entwickelung weiter nach Osten, nach dem Mutterland der Menschheit, drängte, während der Dichter östlich nicht weiter als



Abb. 43. In den Laufgräben im Schnee.

bis zur Wolga, südlich nicht über den Kaukasus gekommen ist. Aber die farbenreiche Zuständlichkeit, tief eindringende Beobachtung, das rücksichtslose Ausschöpfen seines Stoffes, wie es Tolstoi liebt, wiederholten sich in der kraftsprühenden Originalität, der leuchtenden Lebendigkeit und dem tiefen, unerbittlichen Ernst, den Wereschtschagin in seine Bilder hineinzulegen weiß. In dem Lebenswerk des Dichters bezeichnet der gewaltige Roman „Krieg und Frieden" den Höhepunkt mit der Schilderung des russischen Volkes in den Jahren 1805 bis 1812, als Napoleon mit seinem Heere an den Thoren Moskaus das Ende seiner Herrschaft über Europa erblickte und auf der sarmatischen Ebene an der Starrheit des Volkes und der Natur eine so furchtbare Niederlage erlitt. Tolstoi, der überhaupt keinen Helden im hergebrachten Sinne anerkennt, sondern in dem geschichtlichen Verlauf nur Gesetze erblickt, denen der Größte wie der Kleinste unterworfen ist, sieht auch in Napoleon nur ein Etikett, das einem Ereignis den Namen gibt. Er betrachtet den Franzosenkaiser rein als Menschen mit mikroskopischer Genauigkeit von allen Seiten und zieht ihn dabei aus der Höhe, auf der ihn die Volksphantasie in Liebe und Haß erblickt, langsam auf das Maß des Gewöhnlichen herab. Sein Napoleon erscheint auf dem Schlachtfelde und bei der Unterredung mit dem russischen Gesandten wie jeder andere Mensch, den wir aus der unmittelbaren Nähe bis auf das Zucken seiner Mundwinkel und das nervöse Spiel der Hände genau beobachten können. Die Idealisierung, die seit einem Jahrzehnt in Frankreich mit Napoleon in Gestalt von Geschichtswerken, Memoiren und dichterischen Schöpfungen vorgenommen wird, findet an Tolstoi ihren größten Gegner. Für ihn ist Napoleon nur eine Nummer, welche die Vorsehung vorübergehend vor eine große Zahl setzte und dann wieder ausstrich, um einen anderen Wert an ihre Stelle hinzuschreiben.

Für Wereschtschagin bezeichnet das Thema Napoleon in Rußland ebenfalls einen bedeutungsvollen Abschnitt seiner künstlerischen Thätigkeit. Er hat die ganze Periode aufgewühlt, eine Fülle von Einzelheiten verglichen und festgestellt, die uns bisher nicht geläufig waren, und seine genaue Kenntnis der russischen Natur und des russischen Lebens zu Hilfe genommen, um den Kaiser mit seinen Generalen und seinen Truppen so zu zeigen, wie sie wirklich ausgesehen haben müssen, als die alte Zarenstadt in Brand geriet und der eisige Winter zum tapferen Bundesgenossen der angegriffenen Nation wurde, die den Feind zu einem so furchtbaren Rückzug zwang. Napoleon ist oft gemalt der nach den Seiten zugespitzte Hut, die eng anliegenden Beinkleider und die hohen Reiterstiefel scheinen uns fast ebenso unumgänglich zu seinem Porträt zu gehören wie die Locke, die ihm schräg über die Stirn fiel. Gérard hat ihn als Kaiser gemalt mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupt, dem Herrscherstab, auf dem ein Adler schwebt, in der Rechten, dem Hermelinmantel und allem sonstigen Pomp des Imperators, der sich gewissermaßen der Weltgeschichte vorstellt und die Legende entstehen läßt, die am Ende desselben Jahrhunderts zur üppigsten Blüte gelangen sollte. Aber das alles ist nicht der Napoleon in Rußland, wie ihn Wereschtschagin sehen mußte. Auch der





Abb. 44—46 „Am Schipkapaß alles ruhig“.

worden mit seinem scharf gemeißelten Gesicht, in dessen Zügen seine südländische Herkunft sich sofort verrät, das zur Zeit des italienischen Feldzuges hager und knochig war und sich erst seit seiner Krönung zu runden anfing mit dem charakteristisch hervortretenden Kinn, der Adlernase und den tief und nahe aneinander liegenden Augen. Er war klein von Gestalt, besaß aber einen kräftig entwickelten Oberkörper, der in reifen Jahren und bei wenig Bewegung zur Fülle neigte. So hat ihn Jean Guérin im Jahre 1797 als „général en chef de l'armée d'Italie“ gezeichnet. Eins der am meisten charakteristischen Porträts ist das von Isabey, das Napoleon als Ersten Konsul in ganzer Figur und der Gardeuniform darstellt, wie er vor dem Schlosse von Malmaison spazieren geht. Der frackartige ausgeschnittene Rock, Kaiser war genötigt, sich für die lange Reise nach Moskau zweckmäßig auszurüsten, um dem eisigen Hauch des Winters zu widerstehen. Wenn er sich mit seinem Heere vorwärts bewegte, dachte er zunächst an sein eigenes Wohlbehagen, nicht an die Pflichten der Repräsentation, denen er in Paris nachkam. Die Erkenntnis, daß der russische Bär ihm seine Tatzen entgegenstreckte und von allen Mitteln der Staatskunst und des Militarismus nicht gezähmt werden konnte, ließ tiefe Schatten in sein Antlitz fallen und bewirkte, daß die Figur in melancholischem Grübeln oft ganz in sich zusammensank. Auch Wereschtschagin stellt ihn einmal in der Uniform dar, die er gewöhnlich getragen hat, und mit der charakteristischen Haltung, bei welcher er die rechte Hand in die Weste steckte, aber nicht von vorn wie

Isabey, sondern von der Seite (Abb. 55). Da erkennt man, wie die Stirn sich über der Nasenwurzel zu einem kleinen Buckel zusammenzieht und das Antlitz zu fragen scheint, ob ein ehrenvoller Friede mit den Russen möglich sei, oder ob gar eine Falle, in die er thöricht hineingeschlichen, hinter ihm zuschlagen wolle.

Napoleon im Schnee und im Pelz, Napoleon auf der Rast während des Marsches nach Moskau, Napoleon, dem aus der brennenden Stadt der rot glühende Rauch ins Gesicht schlägt. Das ist ganz etwas anderes, als wir sonst auf Bildern von dem Kaiser kennen gelernt haben. Sein gewöhnliches Generalskostüm mußte er auf der Reise nach Rußland ruhig im Koffer lassen und sich durch einen Pelz vor dem Erfrieren schützen. Das wissen wir ganz genau aus den Berichten von Zeugen, die ihn so gesehen haben. Außerdem hat es Wereschtschagin mit gutem Grunde für angemessen gehalten, allen kritischen Zweiflern, welche die Richtigkeit seiner Auffassung bestreiten würden, von vorn herein den Boden zu entziehen. Er hat ein Buch „Napoleon in Rußland“ herausgegeben und darin neben den französischen Urteilen und Eindrücken, die ziemlich allgemein bekannt sind, auch aus der russischen Memoirenlitteratur, von welcher man bei uns noch zu wenig weiß, wertvolles und charakteristisches Material herausgesucht. Das war für die Erklärung mancher seiner Napoleonsbilder sehr nötig und erwünscht. Das Wichtigste von diesen Erläuterungen wurde auch den Katalogen beigegeben, als Wereschtschagin seine vierzehn Bilder zuerst in Moskau und Petersburg, dann in Berlin im alten Reichstagsgebäude und im Wiener Künstlerhause ausstellte. Die photographische Gesellschaft in Berlin hat die Sammlung in vorzüglicher Weise vervielfältigt und zu einer Mappe vereinigt, in welcher die feinen Linien der Originale in der gelungensten Weise zum Ausdruck kommen. Wir bieten unseren Lesern elf von diesen Bildern, die eine klare Vorstellung von dem geben dürften, was der Künstler mit diesem Napoleoncyklus gewollt und erreicht hat.

Wereschtschagin hat es mit der Feder in der Hand bewiesen und mit dem Pinsel



Abb. 47. Die Gräber auf Schipka.



Abb. 48. Vor dem Angriff.

auf der Leinwand dargestellt, daß Napoleon während des unglücklichen Feldzuges im Winter einen weiten und langen Pelzrock aus grünem Sammet mit goldenen Besätzen und Schnüren getragen habe, der das herkömmliche Kaiserbild völlig entstellte und ihm bei seiner kleinen, gerade in jener Zeit merklich anschwellenden Figur etwas Plumpes und schwer Bewegliches gab. Dazu hatte er sich eine seltsam geformte Mütze aus Zobelpelz aufgesetzt, nach polnischem Geschmack oben in Falten gelegt und mit breiten Ohrenklappen versehen, die ihm bis auf die Schulter herabfielen. Nimmt man hinzu, daß er, um den Hals und Mund zu schützen, sich auch noch den Kragen aufgeschlagen hat, so daß von dem ganzen Gesicht nur die Nase, die Augen und die Hälfte der Wangen zu sehen waren, so kommt man zum Eindruck einer durch die Natur des Landes aufgezwungenen Mummerei, die fast ebenso komisch wirkt, wie sein und seines Heeres Schicksal in Rußland uns tragisch erscheinen. Diesen Napoleon im dicken Pelz bringt Wereschtschagin in Zusammenhang mit dem russischen Winter, seinem größten Feind, der ihn über die Grenze zurücktreiben sollte. Dreißig Grad Kälte sind in Rußland keine Seltenheit, und der Schnee fällt nicht wie bei uns tage- oder höchstens wochenlang, sondern mit Unterbrechung monatelang herab. Er verändert das Aussehen der Landschaft so völlig, daß man sie nicht wiedererkennt und über die teils zierlich feinen, teils grotesken Formen staunt, die er annimmt oder den Dingen verleiht. Der Schnee ist in Rußland ein bildender Künstler ersten Ranges. Er ebnet nicht nur die Wege und schafft in den Städtchen das beste Pflaster der Welt, sondern modelliert an allem eifrig und oft spaßhaft herum. Vor allem hat er es auf die Bäume abgesehen, denen er ihren natürlichen Charakter, wie sie uns im Sommer erscheinen, völlig nimmt und solche Schneeballen sich zwischen den Zweigen festsetzen läßt, daß der schöne Stamm mit seinen Ästen uns nur noch wie eine Häufung von schweren Klumpen erscheint. Das gab wieder ein neues Stoffgebiet für die empfängliche Phantasie und Beobachtung Wereschtschagins. Eine Freilichtmalerei im Schnee und damit verbunden der Pelznapoleon — welch eine schwierige, aber auch verlockende Aufgabe! Oft genug ist der Künstler bei eisiger Kälte mit einem kleinen Stuhl in den Wald hinausgewandert, hat sich mit seinem Skizzenbuch und einem Zeichenstift mitten unter die Bäume gesetzt und ganze Tage gearbeitet, bis ihm die Finger steif wurden. Er behandelt den Schnee mit derselben Liebe, Lebendigkeit und sprechenden Wahrheit, wie Böcklin das bläuliche Durchschimmern der sonnenbeschienenen Wellen an der Küste von Sicilien schildert. Wie für Böcklin jede schwebende Welle anders, gleichsam ein Individuum mit einem besonderen Gesicht ist, so verwandelt sich auch bei Wereschtschagin der Schnee in etwas Persönliches. Zunächst wegen der Mannig-



Abb. 49. Nach dem Angriff.

faltigkeit der Form, die einen unendlichen Wechsel zuläßt, wie ihn nur der Künstler beobachtet. Ferner wegen der verschiedenen Arten des Weiß von dem frischen, zarten, körnigen Schnee, der eben gefallen ist, bis zu dem harten, gelben, schmutzigen, der sich bereits in eine feste Rinde zu verwandeln beginnt. Dazu endlich das Spiel von Licht und Schatten, der Wechsel der Beleuchtung, der die rastlos schaffende und waltende Natur in voller Thätigkeit zeigt! Wer zu sehen weiß wie Wereschtschagin, findet diese Fülle von Nuancen unerschöpflich. „Bahn frei — kommt nur heran!" nennt er ein Bild aus dem zu dichten Klumpen verschneiten Wald, unter dem ein paar russische Bauern stehen und nun in gespannter Haltung warten, ob der Feind sich zu ihnen wagen wird. Sie wissen, daß der Winter ihre feste Burg und der Schnee eine uneinnehmbare Mauer ist (Abb. 56).

Gewaltig wie eine echte Tragödie empfunden ist das Gemälde „Auf der großen Straße. Rückzug — Flucht" (Abb. 57). Napoleon ist in dem vorher von uns beschriebenen Kostüm aus seinem Reisewagen gestiegen und schreitet, um die zusammengerüttelten Glieder geschmeidiger zu machen, auf dem Fahrwege durch einen Birkenwald einher, indem er sich mit der Linken auf einen Stock stützt. Schnee, soweit man sehen kann, auf der Straße und auf den Bäumen, so hoher Schnee, daß er auch das blutige Schauspiel, welches sich vor kurzem hier abgespielt hat, beinahe bedeckt. Aber die Zeugen des Kampfes richten sich aus dem Schnee wenigstens noch stückweise empor, als wollten sie den Kaiser als Würgengel der Völker anklagen. Wie ein kalter von der Leinwand kommender Hauch scheint es uns anzuwehen, wenn wir diesen Schnee sehen, aus dem hier ein Totenarm, dort ein Paar Beine, dann wieder ein Bajonett oder eine Mütze hervorragen. Die schwerfällig einherschreitende pelzverhüllte Figur Napoleons eröffnet den Zug. Dann kommen ähnlich vermummte Generale, hierauf der Reisewagen und zum Schluß eine Abteilung Soldaten. So wandert der Zug wie über einen endlosen Kirchhof im Schnee. Ebenso seltsam in einer überaus ernsten Situation erscheint der Franzosenkaiser auf dem Bilde „Gefangen — Erschossen!" (Abb. 58), wo man ihm in einem tief eingeschneiten Walde, während im Hintergrunde Truppen und Kanonen sichtbar werden, zwei gefesselte russische Bauern bringt, die er zu Pulver und Blei verurteilt. Wereschtschagin hat damit die Tragödie des russischen Dorfschulzen Semen Archipowitsch schildern wollen, der eine Art Freischar gebildet, viele Franzosen erschossen oder gefangen genommen hatte, aber endlich mit dem Gewehr in der Hand überwältigt und vor den Kaiser geführt wurde. Schrecklich berührt der Gedanke an den Vorgang, der auf dem Bilde „Auf der Rast" geschildert ist (Abb. 59). Die zu Tode ermüdeten Truppen suchen, da meilenweit an kein Haus oder Bett zu denken ist, die Erde als Lager für die Nacht auf und jeder, ob General oder Gemeiner, ist froh, wenn er sich zwischen den Kanonen

in den Schnee werfen kann. In der Nacht werden aber die Mannschaften von einem tückischen Schneesturm überrascht, der alles durcheinander wirbelt und den Schlaf von vielen zu einem solchen macht, aus dem man nicht wieder erwacht. So wird der Schnee, wie ihn Wereschtschagin malt, zum Haupthelden in der Tragödie, genannt: Napoleon in Rußland.

Ebensoviel hat der Künstler zu sagen, wenn er den Kaiser der Franzosen mit seinen Truppen in Moskau, auf dem heiligen Boden des Russentums, schildert. Er sucht wieder die Wahrheit, welche die Legende entweder nicht kennt oder nicht aufkommen lassen will, und er findet sie. Bevor er das brennende Moskau und darin Napoleon mit seinem Heere schilderte, hatte bereits die alte ehrwürdige Stadt, die für die Phantasie der Russen ebensoviel Heiliges und Erhebendes umschließt, wie Rom für die westeuropäische Bildung, dargestellt, aber nicht im winterlichen Kleide, sondern im Glanz eines warmen leuchtenden Sommertages (Abb. 60). Er wählte dafür die malerischste Ansicht des Kremls, die man von der gegenüberliegenden rechten Uferseite der Moskwa, in der Nähe der Moskwaretzkoibrücke genießt. Von diesem Punkte betrachtet liegt der hochragende Stadtteil, der mit seinen Kirchen, Klöstern, Staatsgebäuden und Palästen wie ein Auszug der ganzen russischen Geschichte auf einer einzigen Fläche vor dem Beschauer erscheint. Vom Flußbette erhebt sich drüben ein mit Bäumen bepflanzter Kai und zieht sich die hohe weiß schimmernde Mauer des Kremls entlang. Mit ihren Zinnen und verschiedenartig geformten Türmen und Thoren bildet sie die Unterlage für die Menge monumentaler Bauten, die an grünen Abhängen zum Himmel emporstreben von dem östlichsten Punkte, wo sich jetzt ein Denkmal für den Zar-Befreier Alexander II. erhebt, bis zum westlichsten, wo hinter einer breiten Terrasse die gewaltige Masse des alten Palais, den Alexander I. erbaute, lagert. Ungefähr in der Mitte dieser Mauerlinie wird die hohe Säule des Iwan Weliki, des großen Glockenturms, sichtbar, der das Ganze beherrscht, und um ihn wölben sich größere und kleinere Kuppeln von Gotteshäusern im Anschluß an die übrige Architektur des Kremls, die dadurch einen überraschend wirkungsvollen Abschluß erhält, daß von der erwähnten Brücke aus noch die andere, nach dem Roten Platz führende Mauer des Kremls sichtbar wird, und eine ähnliche Gliederung der Türme, sowie darüber hinaus auf dem Roten Platz die wunderlich gestalteten Kuppeln von Wassili Blaschennoi vor uns erscheinen. Der Eindruck dieses Bildes gehört ohne Frage zu dem Großartigsten, was man in irgend einer Metropole finden kann, denn es vereinigt sich in ihm phantasievolle Pracht und Mannigfaltigkeit, die dem Auge schmeicheln, mit den höchsten Vorstellungen staatlicher und kirchlicher Macht, in denen sich das Bewußtsein eines ganzen Volkes verkörpert. Wereschtschagin hat es verstanden, diesen Eindruck, der jedem Besucher Moskaus unvergeßlich sein wird, auf seinem Gemälde in der prächtigen phantastischen Gliederung der Kremlbauten, in der Mannigfaltigkeit der Formen und der Lebhaftigkeit der Farbenwirkung bis in die kleinsten Einzelheiten stimmungsvoll wiederzugeben und darüber ein Meer von Licht auszugießen, als senke sich der Segen Gottes über diesen Kern und Mittelpunkt des ganzen russischen Lebens herab.

Man muß wissen, wie unendlich teuer der Gedanke an „Mütterchen Moskau“ jedem Russen ist, um die Empfindungen



Abb. 50. Transport von Verwundeten.

zu verstehen, mit welchen der Einzug Napoleons in die Stadt vom Volke aufgenommen wurde. Kaiser Alexander I. hatte in seinen Manifesten das Volk zum Schutz der rechtgläubigen Kirche aufgefordert und damit die stärkste Saite im Herzen der Nation angeschlagen, die infolgedessen den Franzosenkaiser für den Antichrist ansah. Er trat auch wirklich als solcher auf, indem er alles, was den Russen heilig war, in den Staub zog und vor allem die Kirchen in empörender Weise schändete. Die Uspenskikathedrale, der alte mit Gold und Heiligenbildern geschmückte Raum, in dem Allerheiligsten trennt und mit den kostbarsten Edelsteinen geschmückt ist, wird von den Kavalleristen gerade geplündert. Sie brechen das Gold und die Diamanten heraus, klettern an Leitern die Wand empor, um alles zu plündern. In Wirklichkeit sollte es ihnen nicht gelingen, sich dieses Besitzes dauernd zu erfreuen, denn die Kosaken nahmen ihn alles wieder ab. Das Bild der Moskauer Krönungskirche in dieser Verunstaltung durch die französischen Truppen erklärt sich nicht ohne weiteres von selbst, und darin liegt vielleicht vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet ein Mangel.



Abb. 51. Einsegnung der Gefallenen.

dem sich die russischen Kaiser die Krone aufsetzen und von der höchsten Geistlichkeit gesalbt werden, verwandelte sich in einen Pferdestall für die Gardekavallerie. Die Archangelskirche, wo die Zaren aus dem Hause Rurik und die Romanows vor Peter dem Großen beigesetzt sind, wurde in eine Küche für den Kaiser verwandelt. Wereschtschagin führt uns die Uspenskikirche in diesem entweihten Zustande vor (Abb. 61). Einer der alten Thronsessel, die hier aufbewahrt werden, ist von einem französischen Gardisten eingenommen, der sich mit gekreuzten Beinen an einen Pfeiler lehnt und raucht. Längs des Altars erblicken wir eine Reihe von Pferden und Haufen von Stroh und Heu. Die Bilderwand, die den Altar von Ist man sich aber über das klar geworden, was es darstellt, so wird es zu einem ergreifenden Beispiel für die ungeheure Bewegung, die durch den Einmarsch Napoleons im Herzen der russischen Bevölkerung hervorgerufen werden mußte.

Napoleon und Moskau — diese beiden Vorstellungen werden in ihrem unversöhnlichen Gegensatz von Wereschtschagin glänzend beleuchtet. „Vor Moskau in Erwartung der Bojarendeputation" lautet die Bezeichnung eines Bildes (Abb. 62). Es führt uns auf eine Anhöhe in der Nähe von Moskau, die Sperlingsberge, von denen man einen unvergleichlichen Ausblick auf die vielfachen Windungen der Moskwa und die am anderen Ufer liegende Stadt genießt und

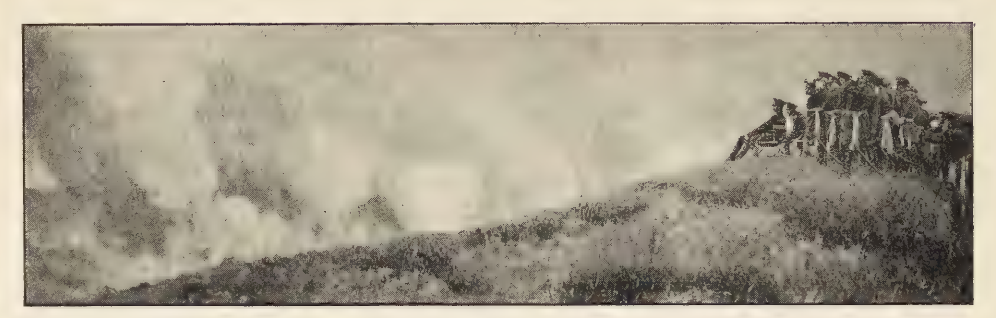


Abb. 52. Kaiser Alexander vor Plewna.

die gegenwärtig eine fleißig besuchtes Ziel für Spazierfahrten bildet. An der Stelle, wo sich jetzt das Restaurant Krykin befindet, stand am 14. September 1812 Napoleon mit seinen Truppen und erblickte im Hintergrunde den Kreml mit dem Iwan Weliki. Er erwartete dort eine Deputation der Bojaren, von denen er annahm, daß sie ihm ohne weiteres die Stadt übergeben würden. Er sah im Geiste schon die demütig nahende Gruppe und die Schüssel mit Brot und Salz, das Symbol der Herrschaft. Aber seine Erwartung erwies sich als trügerisch, denn stumm und tot lag die Stadt, aus der die meisten Bewohner bereits geflohen waren, vor ihm. In dieser Situation zeigt uns Wereschtschagin den Franzosenkaiser. Er steht vom Beschauer abgewendet da und hält in den Händen rückwärts das Fernrohr. Ihm zu Füßen wallt eine ungeheure Wolke von Staub, die das Bild der Stadt nur verschwommen durchschimmern läßt, während man einen Trupp Soldaten, die ihm zujubeln und die Mützen in die Luft werfen, deutlicher erkennt. Der Ausdruck ungeduldiger Spannung ist dem Bild überzeugend aufgedrückt und die Stimmung des Herbsttages, der den Übergang aus der glühenden Hitze des Sommermarsches in die Schrecken des russischen Winters bildete, vorzüglich getroffen.

Wir kommen zu einem anderen Bilde: „Im Kreml. Der Brand“ (Abb. 63). Der Kaiser wird sichtbar, wie er an der Innenseite der Mauer entlang schreitet und das unheimliche Schauspiel betrachtet, das sich vor seinen Augen entwickelt. Wir gewahren sein scharfes Cäsarenprofil, das wie erstarrt

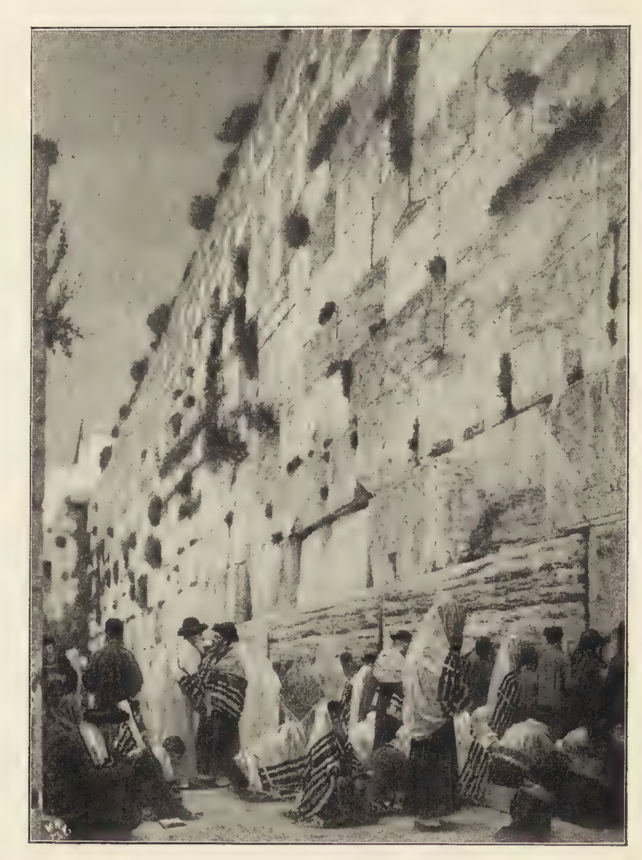


Abb. 53. Salomonsmauer.

ist bei dem, was draußen vorgeht, denn über der Mauer wirbeln im Feuerschein die Funken wild durcheinander und lassen das Toben des Elementes ahnen, das sich von Stunde zu Stunde immer schrecklicher entwickelt. Hinter dem Kaiser schreitet ein Marschall einher, ebenso gebannt wie er und überrascht von der Katastrophe. Im Hintergrunde stehen mehrere Generale in einer Gruppe zusammen und blicken ebenfalls auf die Funken, die bereits über die Mauer bis in die unmittelbare Nähe des

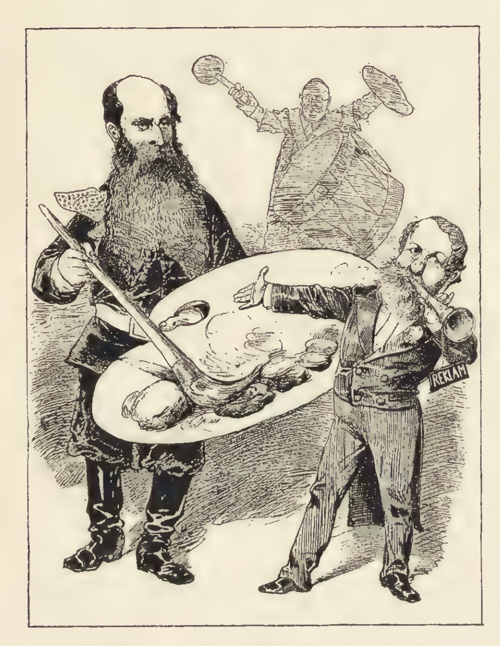


Abb. 54. Karikatur auf Wereschtschagin, Budapest 1886.

Kaisers fliegen. Dann finden wir den Gewaltigen bei der „Rückkehr von Petrowskipark“ (Abb. 64), wie er, von einer Abteilung seiner Garde begleitet, an rauchenden Trümmern und zusammengebrochenen, kohlenden Balken und Bäumen, an Schutthaufen vorbei und durch dichte Rauchwolken auf seinem Schimmel reitet. Petrowskischloß liegt vor der Moskauer Triumphpforte an der Petersburger Chaussee und bildet jetzt mit seinen Villen und Vergnügungslokalen inmitten des Waldes einen charakteristischen Schauplatz für das gesellschaftliche Leben und Treiben der reichen Bewohner dieser Stadt. Im Jahre 1812 wurde das Schloß von Napoleon bewohnt und nach seinem Fortgang von den Franzosen geplündert und in Brand gesteckt, so daß es erst wieder im Jahre 1840 im lombardisch-gotischen Stil aufgebaut werden konnte.

Endlich der Rückzug als solcher, das Weichen vor der Starrheit der russischen Bevölkerung und des russischen Winters. Napoleon schien damals den festen Willen, der ihn sonst immer auszeichnete, die Fähigkeit zu schnellen Entschlüssen, die man so oft an ihm bewunderte, ganz verloren zu haben. Seine Ideen verknäulten sich sozusagen unter dem doppelten Eindruck des verunglückten russischen Feldzuges und der Vorgänge in der französischen Hauptstadt, in der sich die lange Abwesenheit des Kaisers bemerkbar zu machen begann. „In Gorodnaja. — Vorwärts oder zurück?“ (Abb. 65) zeigt Napoleon im Zustand jener lähmenden Unentschlossenheit, die alles verderben sollte. In einem kleinen Dörfchen hat er Station gemacht und sich in dem niedrigen Zimmer eines Holzhauses mit seinen Marschällen zur Beratung versammelt. Sie stehen ehrerbietig beiseite und harren der kaiserlichen Entscheidung. Aber Bonaparte weiß nicht, was er soll. Bei dem trüben Tageslicht, das durch die kleinen Bauernfenster bricht, sitzt er vor einem Tisch und betrachtet mit aufgestützten Armen eine vor ihm ausgebreitete Landkarte. Man sieht, die ganze ungeheure Maschine, die den Feldzug in Bewegung setzte, steht auf einmal still, und alles fragt ängstlich, was nun werden soll. Wieder anders wirkt das Bild „Auf der Etappe. — Schlechte Nachrichten aus Frankreich“ (Abb. 66). An einem kleinen Ort hat Napoleon Rast gemacht und sich in der Dorfkirche ein Zimmer einrichten lassen. Im Hintergrunde steht das Bett, im Vordergrund der Schreibtisch des Kaisers mit den Spuren eifriger Arbeit, da auch auf der Erde überall Papiere herumliegen. Er selbst sitzt in Hut und Mantel neben der Thür, läßt die rechte, die eben einen Brief geöffnet hat, auf das Bein sinken und blickt nachdenklich und kummervoll ins Leere. Ein schwerer Druck lastet auf seiner Seele und drückt sich in seinem Antlitz aus. Den besonderen Inhalt dieses Bildes können wir nur der Kenntnis der Geschichte entnehmen. In Paris hatte damals der republikanische General Mallet



Abb. 55. Napoleon.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

den Versuch gemacht, den Kaiser zu stürzen und die Herrschaft Frankreichs an sich zu reißen. Er legte gefälschte Dokumente vor, ließ mehrere hohe Beamte verhaften und besetzte ihre Stellen durch seine Helfer bei dieser Verschwörung. Das Unternehmen glückte aber nicht, und Mallet



Abb. 56. „Bahn frei — kommt nur heran!“
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

wurde mit seinen Freunden zum Tode verurteilt.

Während des Winters 1897 waren diese Napoleonsbilder im alten Berliner Reichstagsgebäude ausgestellt und erregten wegen der originellen Auffassung des französischen Kaisers während des russischen Feldzuges großes Interesse. Ende desselben Jahres schickte uns der Künstler aus Moskau die photographische Vervielfältigung eines neuen Napoleonsbildes, das bis jetzt noch nicht über die russische Grenze gekommen ist. Auch auf diesem Gemälde ist das Konventionelle und Theatralische des französischen Heroenkultus durch eine überaus scharfe und genaue Vertiefung in das rein Menschliche ersetzt und dabei alles Zuständliche und Landschaftliche mit unermüdlichem Fleiße und großer Wahrheit der Anschauung verkörpert. „Die Kinder der Dekadenz,“ schrieb er uns damals, „die in der Kunst jede Idee verabscheuen, fanden mein großes Bild ‚Kasbek‘ besser“ und fügte hinzu: „Die Reproduktion, die ich Ihnen schicke, ist durch einen Freund für den Zweck der Arbeit angefertigt worden, als die Leinwand noch nicht gefirnißt war,



Abb. 57. Auf der großen Straße. Rückzug. Flucht. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

aber trotzdem werden Sie sowohl die Komposition als auch einigermaßen die Ausführung beurteilen können. Sie sehen, es liegt heller Sonnenschein darauf. Wenn Sie mit der Lupe hinsehen, werden Sie genau die Gesichter der Personen, ebenso die verteufelte Arbeit erkennen können, die ich mit den gestickten Röcken gehabt habe."



Abb. 58. Gefangen — erschossen. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Das Bild zeigt uns Napoleon, wie er das Schlachtfeld bei Borodino an der Moskwa betrachtet. Der Kaiser sitzt am Rande eines Hügels, der mit dünnem Rasen und herbstlichen Blumen bedeckt ist, auf einem Stuhl mit nach vorn gebeugtem Kopf, als wolle er sich mit den Blicken tief hineinbohren in das Gewühl der Schlacht, die unter ihm tobt. Die Arme hat er gekreuzt, so daß das Fernrohr,

das er in der rechten Hand hält, unter dem Ellbogen des linken Arms sichtbar wird. Den linken Fuß, der bis zum Knie in den schwarzen Reiterstiefeln steckt, hat er über eine Trommel ausgestreckt, eine Haltung, die sich besonders charakteristisch ausnimmt. In dem scharfgezeichneten Profil, das trotz des hohen Napoleonshutes bedeutungsvoll hervortritt, drückt sich die Erregung des Augenblicks über den Ausgang der Schlacht aus. Sie wird noch eine leise flüsternde Gruppe von Offizieren. Den Abschluß des Bildes bilden die strammen Figuren der Leibgarde, die man an den hohen Pelzmützen erkennt, und die den Degen zu Boden gesenkt haben. Die Bedeutung des Bildes liegt ebenfalls wie bei den anderen Schöpfungen Wereschtschagins aus diesem Stoffgebiet darin, daß die Gruppe des Kaisers, der Generale und Soldaten sich klar entwickelt, eine fieberhafte Spannung ausdrückt und



Abb. 59. Auf der Rast.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

ferner dadurch angedeutet, daß der ganze Horizont in weißen Pulverdampf gehüllt ist, durch den an mehreren Stellen schwärzliche Rauchstreifen emporwirbeln, so daß man von den Truppen, die unterhalb des Hügels kämpfen, nur einzelne verschwommene Figuren sieht. Hinter dem Kaiser stehen in kurzem Bogen verteilt die Generale, fast alle mit Ferngläsern ausgerüstet, durch die sie die Vorgänge auf dem Schlachtfelde eifrig verfolgen. Nur ein alter General hat sein Glas einen Augenblick vom Gesicht genommen und erklärt seinem neben ihm stehenden Kameraden durch Hindeuten mit der linken Hand den schauerlich großartigen Vorgang. Dahinter befindet sich doch nichts enthält, was an äußerliche Effekte erinnern könnte.

„Ich habe nur zwei Exemplare davon ausgegeben“, schrieb uns der Künstler in Bezug auf dieses Bild. „Das eine ist jetzt in Ihren Händen, das andere habe ich an Emile Zola geschickt. Sie wissen, daß ich ihm mehrmals meine Sympathie für sein ritterliches Vorgehen ausgedrückt habe.“ In der That gehörte der russische Maler zu den ersten, die an die Unschuld von Dreyfus glaubten und davon überzeugt waren, daß es zur Revision des unerhörten Urteils und zur Entdeckung der wahrhaft Schuldigen kommen würde. Als der beispiellose Heldenmut des Verfassers der



Abb. 60. Der Kreml in Moskau.

„Rougon Macquart“ in äußerstem Maße angespannt werden mußte, um der mit Blindheit geschlagenen Voreingenommenheit in Frankreich zu trotzen, schrieb Wereschtschagin dem Dichter nach Paris: „Persévérez, persévérez. Votre rôle devient sublime.“ Die Übersendung der betreffenden Photographie begleitete er mit den Worten: „Emile Zola, le brave des braves“ in Erinnerung an die gleichlautende Anerkennung, die Napoleon nach der Schlacht bei Borodino für den Marschall Ney gefunden hatte.

Als Wereschtschagin im Jahre 1881 seine Arbeiten zum erstenmal in Paris ausstellte, lernte er neben vielen namhaften Künstlern, Schriftstellern und Gelehrten auch Meissonnier kennen, der von dem Skobeleffbilde des russischen Malers so eindrucksvoll berührt war, daß er Bedenken trug, ein ähnliches Sujet, das er damals gerade angefangen hatte, zu vollenden. Er wollte seinen älteren Napoleonbildern ein neues hinzufügen und den Kaiser zu Pferde darstellen, wie er seine Truppen nach einer gewonnenen Schlacht begrüßt. Wereschtschagin sagt in seinen „Blättern aus dem Tagebuch eines Künstlers“, die so viel Anziehendes aus seinem Leben, seinen Reisen und Beobachtungen interessanter Persönlichkeiten enthalten, daß die Unterbrechung dieser Arbeit kein Unglück für die Kunst bedeutet habe. Er fand den Kaiser und das Pferd unter ihm leblos und hölzern, den Jubel, den die Soldaten ausdrücken sollten, durch Theaterposen wiedergegeben, das Ganze ohne die leidenschaftliche flammende Kraft, die den Sieger und sein Heer erfüllen mußten. In der That wurde das Bild auch nicht fertig gemacht, sondern in derselben Ausführung, in der es Wereschtschagin damals auf der Staffelei erblickte, nach dem Tode des Künstlers verkauft. Interessant war es dabei, das Verhältnis kennen zu lernen, in dem beide großen Künstler der Natur gegenüber standen. Einmal hatte Meissonnier im Kostüm des achtzehnten Jahrhunderts einen Mann zu malen, der, in seinen Mantel gehüllt, bei heftigem Sturm über eine staubige Straße reitet. Der Mantel flatterte, und der Kopf des Reiters mit der ins Gesicht gedrückten Mütze war gegen den Wind nach vorn gebeugt, der schwere Gewitterwolken einhertrieb und Gras und Bäume bog. Sowohl das Pferd wie der Mensch waren ausgezeichnet aus Wachs modelliert. Zaum und Sattel waren bis auf die geringfügigsten Kleinigkeiten aus wirklichem Material hergestellt. Ebenso bildeten Mantel, Hut und Sporenstiefel kleine Meisterwerke der mechanischen Nachbildung. Um die Bewegungen des Mantels festzuhalten war er mit feinem Leim getränkt und in die Lagen gebracht, die der Maler brauchte. Das ganze Arrangement sprach für die außerordentliche Gewissenhaftigkeit des Künstlers. Wereschtschagin fragte ihn dabei, wie er denn eigentlich den Schnee auf seinem Gemälde Napo-

leon im Jahre 1814 gemalt habe. Darauf wies Meissonnier auf ein niedriges Gestell von ein bis anderthalb Quadratmeter Umfang hin, auf dem er alles Nötige selbst angefertigt hatte, den Schnee, den Schmutz und die Spuren der Geleise. Der französische Meister zeigte, wie er mit einer kleinen Kanone auf einer Lehmschicht wiederholt hin und her gefahren sei, dann die Spuren der Hufe eingedrückt, Mehl darauf geworfen das Ganze wieder mit der Kanone befahren und endlich, um den Glanz des Schnees herauszubekommen, Salz darauf gestreut, habe. Wereschtschagin mußte bei dieser Beschreibung unwillkürlich lächeln und antwortete, als ihn Meissonnier fragte, wie er denn die Sache angestellt hätte: „Ich würde einfach nach Rußland gereist sein, wo fast alle Wege genau so sind, wie Sie es brauchen, und diese Studie nach der Natur gemalt haben.“ „Ja, wir Pariser,“ meinte Meissonnier, „rühren uns nicht so leicht von der Stelle.“

Der Künstler ist in allen civilisierten Ländern in verschwenderischer Weise ausgezeichnet worden. In Rußland selbst haben ihn sein unbeugsames Unabhängigkeitsgefühl und seine rücksichtslose Wahrheitsliebe mit den offiziellen Kreisen manchmal in Widerspruch gesetzt. In Petersburg wurde vor einiger Zeit das Michaelpalais, eins der schönsten Gebäude der Newaresidenz, in ein Nationalmuseum umgewandelt und der Bestimmung, der russischen Kunst als Heimstätte zu dienen, ausdrücklich übergeben. In dieser Sammlung befand sich bis vor kurzem kein Bild von Wereschtschagin, vermutlich, weil auf seinen Schlachtenbildern zu viele Tote und Verwundete vorkommen, und deren Darstellung nach oben keinen guten Eindruck gemacht hat. Man dürfte dabei nur übersehen haben, daß es für das Museum unangenehmer ist, keinen Wereschtschagin zu besitzen, als für Wereschtschagin, im Museum nicht vertreten zu sein. Übrigens muß



Abb. 61. In der Uspenskikirche in Moskau.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

immer wieder daran erinnert werden, daß unser Wassili Wassiljewitsch mit dem Petersburger Professor Wereschtschagin, der auch Maler ist, nicht das mindeste zu thun hat, weder verwandtschaftlich noch künstlerisch. Dieser Künstler gehört der alten akademischen Richtung an und hat unter anderem die Erlöserkirche in Moskau mit Heiligenbildern geschmückt. Er unterscheidet sich von dem genialen Schlachtenmaler auch dadurch, daß er seine Bilder mit seinem Namen zeichnet, während dieser voraussetzt, daß die Art seiner Pinselführung und die charakteristische Auffassung seiner Stoffe Handschrift genug seien und eine Verwechselung mit den Leistungen anderer unmöglich mache. Er zeichnet infolgedessen seine Bilder fast niemals. Dennoch begegnet man ab und zu noch immer dieser wahrhaft komischen Verwechselung beider Künstler, als ob es möglich wäre, daß dasselbe Gehirn und dieselbe Hand die von Leben und Leidenschaft erfüllten Bilder aus dem türkischen Kriege und die bleichen Schatten auf der Altarwand, wie sie uns in dem prächtigen Gotteshause am Ufer der Moskau entgegentreten, geschaffen haben könnten.

Keine Anerkennung hat dem Künstler eine größere Freude bereitet als die Worte, die der Kaiser Wilhelm II. bei der Betrachtung der Napoleonsbilder im alten Reichstagsgebäude in Berlin an den Maler richtete. „Vos tableaux sont la meilleure assurance contre la guerre“ sagte der Kaiser zu ihm mit jenem überzeugenden und leuchtenden Augenaufschlag, der dem auf diese Weise Ausgezeichneten nach seiner eigenen Versicherung wie ein elektrischer Strom durch die Seele fuhr. Sofern Wereschtschagin bei der Vollendung seiner Schöpfungen noch von anderen Empfindungen als denen der Schönheit und Wahrheit geleitet wird, erfüllt ihn in der



Abb. 62. Vor Moskau in Erwartung der Bojarendeputation.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 63. Im Kreml. Der Brand.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

That der Gedanke, den der Monarch mit seinem Ausspruch hervorhob, und der den humanen Sinn des Künstlers aufs bündigste charakterisiert. Wenn andere gesprochen und deklamiert haben, ohne das Uebel an der Wurzel zu erfassen, weil sie die Dinge, die sie aus der Welt schaffen wollten, in ihrem Kern gar nicht kannten, hat Wereschtschagin aus eigener Erfahrung heraus den Krieg so geschildert, wie er wirklich ist, in den unendlichen Abgrund von Schrecken und Unheil, die er in sich birgt, mit der Fackel der Kunst hineingeleuchtet und dabei Eindrücke hinterlassen, die auf die Freunde seiner Kunst mit der Wucht persönlicher Erlebnisse eindrangen und von ihnen nicht wieder vergessen werden konnten. Er ist nicht wie der Pfarrer, der von der

Kanzel herab gegen allerlei Laster predigt und dabei nur erreicht, daß jeder sich selbst für gerecht hält, aber den Nachbarn als verworfenen Sünder verurteilt, sondern verfährt wie ein Arzt, der in den Krankenhäusern zeigt, wie das Leiden entsteht, wächst und zerstörend immer weiter um sich greift. Er ergeht sich nicht in einem Zirkeltanz von Ideen, die sich mit mehr oder weniger Geist bald behaupten, bald widerlegen lassen, sondern wirkt mit der Macht der Thatsachen auf unsere Phantasie, kräftigt unsern Willen, das als richtig Erkannte auch wirklich durchzuführen. Als seine neuen Bilder im Jahre 1898 in der Grafton Gallery ausgestellt werden sollten lasen wir in einer englischen Zeitung eine Abhandlung, die mit folgender Bemerkung schloß: „Sollte diese Ausstellung zu stande kommen, so würde daraus für unser Staatsleben viel Gutes entstehen.“ Es ist schwerlich zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß über einen Maler und seinen Einfluß noch niemals in einem solchen Tone gesprochen worden ist.



Abb. 64. Rückkehr von Petrowskipark.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Der verstorbene Nobel hatte in seinem Testament einen großen Preis ausgesetzt für die beste Leistung, die geeignet wäre, das Losbrechen eines Krieges in Zukunft zu verhindern. Man hat in der Schweiz sich lebhaft dafür eingesetzt, die Prämie dem Begründer des „Roten Kreuzes“, Dunant, zuzuwenden, dessen humane Wirksamkeit gewiß von niemandem unterschätzt wird. Aber kann man im Ernst glauben, daß durch diese löblichen Bestrebungen die wahren Ursachen, die den Ausbruch eines Krieges herbeiführen, beseitigt werden können? Möglicherweise wird dadurch gerade das Gegenteil hervorgerufen, denn selbst feiner geartete Naturen werden sich mit dem Gedanken, das Schicksal der Nationen auf dem Schlachtfelde zur Entscheidung zu bringen, leichter versöhnen, wenn sie wissen, daß man die Schrecken des Krieges nach Möglichkeit lindere und den Verwundeten all die Hilfe angedeihen lasse, die in menschlichen Kräften liegt. Das Rote Kreuz ist ein edles und wahrhaft christliches Unternehmen, aber was hat es mit den Bestrebungen zu thun, durch die in Zukunft das Blutvergießen auf dem Schlachtfelde verhindert werden soll? Es handelt sich nach der ausdrücklichen testamentarischen Verfügung Nobels nicht



Abb. 65. In Gorodnaja. — Vorwärts oder zurück? (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 66. Auf der Etappe. — Schlechte Nachrichten aus Frankreich.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

um den Nachweis, unter welchen Bedingungen Kriege in Zukunft gemildert werden könnten, sondern um diejenige Persönlichkeit, die mit dem größten geistigen Schwergewicht dem Kriege nachweislich selbst den Krieg erklärt hat. Das Friedensmanifest des Zaren vom August 1898 brachte eine Anzahl Männer, die sich auch öffentlich darüber ausließen, auf den wunderlichen Gedanken, den Nobelschen Preis dem Kaiser von Rußland als Ausdruck der Bewunderung für seinen überraschenden Vorschlag zu Füßen zu legen. Wir müssen jedoch abwarten, welche Bedeutung für eine wirkliche Lösung der Aufgabe das Vorgehen des Selbstherrschers aller

Reußen eigentlich hat. Eine andere Partei hat an Frau von Suttner und ihr mehr mit dem Herzen als aus der Beobachtung geschriebenes Buch „Die Waffen nieder!“ gedacht. An der guten Wirkung dieser Arbeit wollen wir in keiner Weise zweifeln, möchten uns aber doch fragen, ob sie auch nur annähernd so tief gegangen ist, wie der Eindruck der Bilder von Wereschtschagin, die mit der Kraft bedeutender und origineller Kunstwerke ihrem Schöpfer in der ganzen civilisierten Welt eine tonangebende Stellung errungen haben, während sie gleichzeitig als furchtbarste Anklage gegen die Barbarei des Krieges wirkten, Anklagen, die keine noch so geschickte Verteidigung abzuschwächen oder gar aus der Welt zu schaffen vermochte.

Wereschtschagin steht auch in Berlin mit einer ganzen Reihe von bedeutenden Malern und Bildhauern in freundschaftlichen Beziehungen. Vor allem mit Adolf Menzel, vor dessen rastlosem Schaffen er die reinste Bewunderung empfindet. Er hält ihn unbedingt für den größten lebenden Zeichner und stellt ihn als solchen sogar über Meissonnier, der übrigens trotz seines starken Selbstbewußtseins die Überlegenheit des deutschen Meisters sogar selbst anerkannt hat. Was dagegen das Kolorit betrifft, so ist Wereschtschagin in diesem Punkt auch einem Menzel gegenüber nicht ohne bescheidenen Zweifel, ob dessen Malerei bereits den nicht weiter zu übertreffenden Höhepunkt der Kunst darstelle. Wie die Schule von Fontainebleau kämpft auch der russische Künstler immer wieder für das freie Licht im Gegensatz zu der Atelierbeleuchtung, die ihm das volle und unmittelbare Leben nicht wiederspiegelt. Er richtete sich nach den Daubigny, Corot und Rousseau, die ganze Tage im Wald von Fontainebleau zubrachten und im Freien malten. Wenn die Natur uns je nach den Tageszeiten und den Helligkeitsgraden mit



Abb. 67. Atelier des Künstlers.



Abb. 68. Kosak.

einem unerschöpflichen Reichtum an Tönen beschenkt, hat der Maler die Aufgabe, ihr hierin nach Möglichkeit zu folgen und Licht und Luft so darzustellen, wie sie in Wirklichkeit beschaffen sind. Die großen italienischen Meister und die Bewunderung, die wir ihren Schöpfungen als Ideal aller Schönheit entgegenbringen, dürfen uns dagegen nicht blind machen, daß sie in kleinen Ateliers gearbeitet und sich das Verhältnis von Licht und Schatten in einer Weise konstruiert haben, die der Natur durchaus nicht immer entspricht. Auch wenn sie einen Vorgang malten, der sich in freier Luft abspielte, behielten sie die mangelhafte und einseitige Atelierbeleuchtung bei, indem sie die Hauptfigur möglichst hell und den Hintergrund möglichst dunkel hielten, ohne die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Natur im Durcheinanderfließen von Licht und Schatten während der verschiedenen Tageszeiten für ihr Bild zu berücksichtigen. Wereschtschagin verlangt bei Sujets, die sich im Freien abgespielt haben, das genaueste Studium der freien Luft, und was in dieser Beziehung Emile Zola in seinem Roman „l'Oeuvre“ seinen Helden Claude über das Wesen der Malerei sagen läßt, ist ihm in jeder Beziehung aus der Seele gesprochen.

Für die Arbeiten von Reinhold Begas, in dessen Salon er niemals fehlt, so oft er nach Berlin kommt, empfindet er die aufrichtigste Verehrung. Wenn er die liebenswürdige Hausfrau begrüßt hat, bezieht sich seine erste Frage immer auf die neuesten Arbeiten des Meisters. Über das Kaiser Wilhelm-Denkmal von Begas äußert er sich mit uneingeschränktem Lob. Unvergeßlich ist uns der Ausdruck von tiefstem künstlerischen Mitempfinden geblieben, mit dem er die Begassche Gruppe „Kain und Abel“ im Atelier des Künstlers betrachtete, dies Symbol der rohen physischen Gewalt, die, uneingedenk der Gebote der Brüderlichkeit und Menschenliebe, mit brutalem Keulenschlag in dem eigenen Bruder Abel etwas Feines und Seelenvolles tötet. Das größte Interesse nimmt Wereschtschagin ferner an der Herstellung des Bismarckdenkmals, für das er sich geradezu begeistert. Von den Malern der älteren Richtung schätzt er vor allem Ludwig Knaus und Paul Meyerheim. Aber er verschließt sich in keiner Weise der neueren Richtung und dem gärenden Drang, der in ihr lebt, der Natur näher zu kommen, sie in der Intimität der Stimmung und der Feinheit der Beobachtung, Beleuchtung voll zu erfassen. Er glaubt sogar, daß sie im Bruch mit der Vergangenheit ein richtiges Ziel vor Augen habe, und daß der eingeschlagene Weg sicher einmal dahin

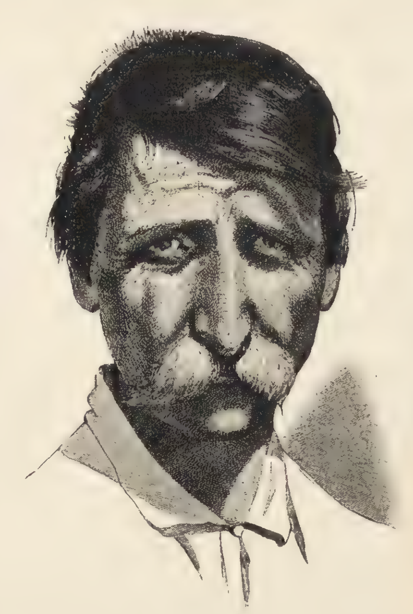


Abb. 69. Kaukasischer Soldat.

führen werde, aus ganz modernen Empfindungen heraus neue Kunstwerke entstehen zu lassen. Er ist aber der Meinung, daß der malerische Nachwuchs nicht immer fleißig und ernst genug arbeite, daß er oft nicht die rechte Geduld und Ausdauer zeige, wenn es sich darum handelt, Schwierigkeiten zu überwinden, die sich aus der persönlichen Beobachtung der Natur ergeben. Er gedenkt dabei der Zeiten, in denen er als junger Künstler vom frühen Morgen bis zum späten Abend unausgesetzt arbeitete, nie mit sich zufrieden war, oft daran verwünscht ihnen mehr Fleiß und Gewissenhaftigkeit in der Durchbildung des einzelnen, als viele von ihnen zur Schau tragen.

Alles, was er anfaßt, führt er mit voller Kraft aus. So klug und herzgewinnend er der Welt gegenüber tritt, wenn er seine Bilder ausstellt, so unbedingt schließt er sich vor ihr ab, wenn ihn der Drang zu neuem Schaffen beherrscht. In Maisons-Laffitte lebte er nur in seinem Atelier oder in Gottes freier Natur, ein Rätsel für die leichtlebige Pariser Bevölkerung, die diesen Vorort aufsuchte und



Abb. 70. Kosakenposten.

zweifelte, seine Bilder überhaupt zu vollenden, und sie mit dem Aufgebot der äußersten Kraft schließlich doch ausführte. Die jungen Revolutionäre sind ihm die Entdecker eines neuen zukunftreichen Elements in der Kunst, in dem sie aber selbst noch nicht sicher schwimmen können. Die harte Arbeit und nur sie allein hat Wereschtschagin groß gemacht, das ruhelose Sichversenken in eine bestimmte Anschauung, der er bis auf den Grund nachzuforschen wußte, und die unaufhörliche Ausbildung seiner Technik, in der er sich niemals glaubte genug thun zu können. In der persönlichen Art, Natur und Menschen zu verstehen, kann er die jüngeren Maler nur bestärken, aber er den Künstler in seiner Schweigsamkeit, Bescheidenheit und Natürlichkeit, in seinem gleichmäßigen Ernst nicht verstand. Seine Affen und Hunde schienen ihm angenehmere Gesellschafter zu sein als die Menschen, die ihn aus Neugierde oder wirklichem Interesse an der Kunst zu sehen wünschten. Wer sich bei Wereschtschagin nicht vorher angemeldet hatte oder ihm gut empfohlen war, konnte sicher sein, von dem Diener mit einem stereotypen „Nicht zu Hause“ empfangen zu werden. Wenn der Pariser sich gähnend in seinem Bett von der einen Seite auf die andere legte, hatte der Künstler schon stundenlang mit dem spröden Stoff schwer gerungen, denn er hat trotz seiner

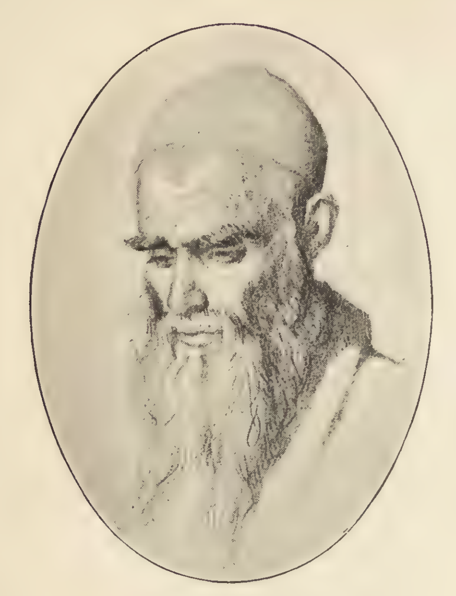


Abb. 71. Araber.

außerordentlichen Produktionskraft niemals besonders leicht gearbeitet. Aber er ist immer entschlossen, mit der stärksten Anspannung seiner Kraft das Höchste in seiner Kunst zu erreichen. Turgenjew, den er genau kannte und als Dichter und Mensch über alles verehrte, sagte noch auf seinem Sterbebett in Bougival zu ihm: „Wir beide sind verschiedenen Charakters. Ich war immer schwach, Sie energisch und entschieden.“ Seit einigen Jahren hat er Maisons-Laffitte bei Paris verlassen und ist zu bleibendem Aufenthalt nach Moskau übergesiedelt, wo er in einer südlichen Vorstadt, Serpuchowski Sastawa, lebt, nur wenige Freunde bei sich sieht und sicher ist, nicht von gleichgültigen Menschen überfallen zu werden.

Wereschtschagin ist jetzt ein Mann von bald 58 Jahren, nicht mehr ganz so frisch und unternehmend wie in dem Jahre 1881, als er zum erstenmal mit seinen Riesenbildern zu uns kam und unsere Kunstwelt, die Kenner und Liebhaber geradezu verblüffte. Aber er trägt in seinem Kopf noch immer gewaltige Pläne, die der Ausführung harren, und kann uns jeden Augenblick mit Leistungen überraschen, an die vor ihm noch niemand gedacht hat. Neben seiner eifrigen Thätigkeit als Maler geht seine schriftstellerische Arbeit, ein Gebiet, auf dem er ebenfalls Bemerkenswertes geleistet hat. Mehrerer seiner Bücher haben wir bereits bei der Würdigung seiner Gemälde Erwähnung gethan. In ihm lebt ein starker Drang, sich mit der Feder in der Hand auszusprechen, von seinen Erlebnissen zu erzählen und andere zu beobachten. Im Jahre 1895 ließ er eine Novelle erscheinen, die unter dem Titel „Der Kriegskorrespondent“ im Verlage der J. G. Cottaschen Buchhandlung in Stuttgart von mir deutsch herausgegeben und mit einer Einleitung versehen wurde. Die deutsche Übertragung der Erzählung ist vollständiger als die russische, von der Censur mehrfach gekürzte Ausgabe und wurde nach dem Manuskript des Verfassers angefertigt. Wereschtschagin bleibt auch in dieser Erzählung auf dem Gebiet, dem er seine unmittelbarsten und stärksten Erfolge zu verdanken hat. Er schildert seine Erlebnisse während des russisch-türkischen Krieges und verbindet sie mit einer Liebesgeschichte, die, ohne von großer Erfindungs-



Abb. 72. Studie.

gabe zu zeugen, sich doch angenehm liest. Er bleibt auch als Schriftsteller der Maler des Krieges, den er in seinen verschiedensten Gestalten und dem unendlichen Leid, das er zur Folge hat, lebendig zu schildern weiß. Er führt uns auf das Schlachtfeld, vor die belagerten Festungen, in die Lazarette und strebt überall nach frischem farbigem Leben. Daß er auch in der Novelle mehr Trauriges als Freudiges zu erzählen hat, liegt in der Natur seines Stoffes, den er nun einmal nicht anders auffassen kann und will, als er ihn gesehen hat. Sein wilder Liebling Skobeleff spielt in der Geschichte ebenfalls eine Rolle. Der Kaiser Alexander II. erscheint mit seinem Stab betend vor der Schlacht. Dem Leser wird es nicht entgehen, daß Wereschtschagin in die Charakteristik seines Helden Werchowzew manches von seinem innersten Fühlen und Denken, von seinem unablässigen Ringen, etwas Vollendetes zu leisten, von den Hoffnungen und Enttäuschungen seines hochstrebenden Geistes hineingelegt hat. Selbsterlebtes, wie die Schilderung des türkischen Krieges, ist darin mit der Liebesgeschichte, wie sie sich zwischen Sergei, Wologda und Natascha abspielt, nicht ohne Geschick verbunden. Die neueste Erzählung des Künstlers führt den Titel „In Sewastopol“ und behandelt interessante Erinnerungen aus dem Krimkriege.

Eine so volle Persönlichkeit, wie Wereschtschagin findet man in der Kunst nur selten. Bei der Fülle von Eindrücken und Erlebnissen, die auf ihn einstürmten, lag die Gefahr der Zersplitterung nahe. Er ist ihr aber klug aus dem Wege gegangen, indem er immer wieder die Grenzen seines Schaffens zu ziehen, ein bestimmtes Gebiet künstlerisch voll zu beherrschen und seine Phantasie durch das, was er Neues sah und beobachtete, frisch zu erhalten wußte. Alles Schiefe, Einseitige, Halbe, Schulmäßige liegt seinem Wesen fern, das ebensosehr in die Tiefe, wie in die Breite geht und immer wieder zur Natur zurückkehrt, so daß die Möglichkeit, in Manier zu verfallen, bei ihm ausgeschlossen erscheint. Realist ist er in demselben Sinne, in dem es alle großen Meister waren, die in unserer Phantasie mit den Mitteln der Kunst den Eindruck lebendiger Schönheit hervorrufen, die das, was sie wollen, auch wirklich können, die in der Zeichnung und der Verteilung der Farben der Natur nacheifern und neben der technischen und geistigen Kraft noch jenes schwer zu erklärende, aber leicht



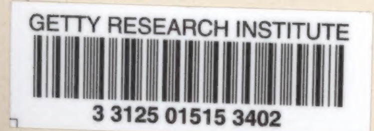
Abb. 73. Derwische.

zu fühlende Etwas besitzen, das dem Kunstwerk den Stempel der Persönlichkeit aufdrückt. Wereschtschagin ist ein ganz moderner Mensch und steht dem Einfluß, den das Studium der Antike auf das Schaffen der Gegenwart ausübt, in vieler Beziehung zweifelnd gegenüber. In der Vergötterung der Vergangenheit sieht er eine Gefahr für die Entwickelung der Kunst und macht von dem Recht aller großen schöpferischen Begabungen, einseitig zu sein, in hervorragendem Maße Gebrauch. Nichts ist interessanter, als mit ihm zu plaudern und seine Ansichten über Kunst zu hören, aber es ist nicht ganz leicht, ihn warm zu machen, da ihm beständig tausend Dinge durch den Kopf gehen und die innere Unruhe ihn selten verläßt. Er ist bei aller Höflichkeit und Freude am freundschaftlichen Verkehr ein Feind der großen Gesellschaften, die ihn einzufangen und zu feiern lieben. Dabei kann er leicht als großer Schweiger erscheinen. Der Raum, in dem er sich gerade aufhält, wird ihm zu eng, die Erinnerung an die Ferne, an das Leben in der Freiheit und der Natur erfaßt ihn. Dann springt er wohl vom Stuhl auf, geht mit einem guten Bekannten ins Nebenzimmer, wo er sich nicht beobachtet weiß und entwickelt bei einer spannenden Erzählung, wie sie ihm die Phantasie gerade eingibt, eine Gesprächigkeit und eine fast schauspielerisch zu nennende Lebendigkeit des Ausdrucks, als wäre er nicht im Gouvernement Nowgorod, sondern im Lande der Orangen geboren. Sein Leben ist ebenso interessant, wie seine Kunst, die er mit der Entdeckung neuer Stoffgebiete, selbständiger Beobachtungen und überraschender koloristischer Effekte, soweit es möglich ist, mit der Natur in Einklang zu bringen versucht. Überblickt man die Menge seiner Schöpfungen, die in der ganzen Welt, zum großen Teil auch in Amerika verstreut sind, und die ganz verschiedenartigen Sujets, die er gewählt hat, bedenkt man, daß seine Kriegsbilder keineswegs seinen einzigen Ruhmesanspruch bilden, sondern daß er auf dem Gebiet der Landschaft, des Porträts und Genrebildes ebenso Vorzügliches geleistet hat, so wird man dem Altmeister Menzel recht geben, als er nach einer Besichtigung der Bilder von Wereschtschagin in die Worte ausbrach: „Der kann alles!“





Abb. 74—76. Karikatur auf „Am Schipkapaß alles ruhig“.
(S. Abb. 44—46.)



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01515 3402

